KUNST UND KÜNSTLER

IV. JAHRG.
1906

KUNST UND KÜNSTLER

KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

REDAKTION:

EMIL HEILBUT

JAHRGANG IV

VERLAG VON BRUNO CASSIRER
BERLIN
1906

INHALTSVERZEICHNIS

DES VIERTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1905—1906

AUFSÄTZE

Seite

ABBILDUNGEN

Kunst und Künstler

REDAKTION: EMIL HEILBUT

VERLAG BRUNO CASSIRER

DER RADIERER BOEHLE

IN der Ausstellung am lehrter Bahnhof, die eine Wüste von enormer Ausdehnung und nicht ohne Kameele, aber auch nicht ohne Oasen war, fiel uns in diesem Sommer ein Gegeneinanderspiel zweier Künstler in der graphischen Abteilung auf: des wiener Radierers Schmutzer und des frankfurter Radierers Böhle. Schmutzers Arbeiten, mit allen Grazien einer feinen Aetzkunst gesegnet, voller Lüsternheit des Tones, die Lichter sehr angenehm, die Gruppierung überaus geschickt, — ein Porträt z. B. durch die offenen Seiten eines Buches, in dem der Betreffende liest, um weiche Töne bereichert, — eine Aktstudie pikant gestellt, mit pikanten Licht- und Schattenwirkungen — Schmutzers Arbeiten waren auf den ersten Blick überaus gewinnend, eine Niete war nur von vornherein sein grosses Bildnis einer eleganten Dame neben ihrem Pferde. Aber auch die bei weitem überwiegende Zahl seiner glücklichen Blätter, vor denen man sich bewusst wurde, dass die Kunst Unger's noch nicht gestorben ist, ja die etwas Magistrales haben, uns die Kunst Unger's — um die Kunst Zorn's vermehrt — auf einer Art Höhepunkt zeigen, alle diese Blätter verloren langsam und sicher bei weiterem Sehen, man behielt den Künstler

F. BOEHLE, DER SEINEN TIEREN FUTTER HINSCHÜTTENDE BAUER

lieb, aber es dominierte das Gefühl: wie geschickt ist er, wie sicher erzielt er jedesmal seine lockenden Wirkungen . . . er ist ein Luxuskünstler. Und wie seine Waage langsam niederging, stieg die Waage Böhle's. Man erkannte aus seinen in gewisser Beziehung ungeschickten, unprächtigen Blättern einen von jenen echt und durchgebildet nur selten vorkommenden Künstlern, von denen wir sagen, sie sind deutsch. Schmutzer gehört in die Mappen unsrer Amateure, mit seiner etwas vieux jeu-igen Kunst, die pikant aufgefärbt ist; vor Böhles Werken bildet sich aber der Glaube, sie könnten populär werden — wie Thoma — wären sie nicht durch eine viel grössere Herbigkeit, durch realistische Kraft von Thoma verschieden; wären sie nicht durch eine Sonderbarkeit, die sie eher *Dürer* näher bringt, dem etwas flachen Gelüste unseres grossen Publikums doch unzugänglich.

Man kann von Böhle urteilen, dass er in der Mitte zwischen Dürer und A. Oberländer steht; — wobei man an Oberländer's Kunst weniger aus den fliegenden Blättern denken wird als an seine Zeichnungen ohne humoristischen Hintergruud.

❊

In der Oeffentlichkeit ist bis jetzt Böhle wenig genannt worden. Er ist in Emmendingen im Breisgau geboren und im Städelschen Institut durch Hasselhorst erzogen worden, von dem Steinhausen gesagt hat: „Dein Behagen war zumeist die Kleinbürgerwelt — dem Reiz des Alltäglichen gingest du nach. In der Enge der Stuben, der Enge der Stadt, des Marktes fandest du Bilder des Lebens, das Heiterkeit und Genügsamkeit athmet.“ Man begreift aus Böhles Werken, dass er der Schüler eines Mannes gewesen sein kann, über den ein solches Urteil gefällt wurde — hingegen kann man in Böhles Arbeiten keine Spur davon wahrnehmen, dass seinen Unterricht im Radieren Prof. B. Mannfeld leitete. Es

findet sich in BöhlesTechnik zum Glück keine Hinterlassenschaft von dem Wirken dieses Wald- und Wiesenradierers.

Eine kurze Zeit verbrachte der junge Böhle — der seitdem längst wieder in Frankfurt lebt — in München. Diesem Aufenthalte ist vielleicht zuzuschreiben, dass er eine Reihe von Radierungen aus dem Dasein der Ritter anfertigte. Das kann auf Ludwig von Löfftz zurückgehen, der, zwar eine Reihe von Jahren früher, aber mit lange dauernder Nachwirkung, ein Bild gemalt hatte, das ein junges Weib zwischen einem alten Mann und einem Jüngling in einem altertümlichen Milieu zeigte. Es kann aber Böhle's Beschäftigung mit Rittern auch auf Herterich zurückgehen: denn Herterich und andere Künstler liessen in ihren Motiven zu dieser Zeit gern einen Ritter auftreten, der auf einem weissen Pferde sich von einem dunkeln Hintergrund abhob: Dürers wunderbare Ritterdarstellungen spuken in diesen Darstellungen. Schon hier scheidet sich Böhle von den Malern, die ihm möglicherweise die Anregung gegeben haben. Eine ganz andere Vertiefung, viel mehr „Malerfaust" einerseits und Intensität im Ausdruck andererseits, zeichnet die Böhleschen Radierungen von Rittern, die ein weisses Pferd tränken oder die auf einem weissen Pferde die Hände zum Gebet falten, während sich die Büsche in Dämmerung hüllen und am Himmel weisse Wolken vorüberziehen, vor den Bildern des Herterich und seiner Kollegen aus. Aber die münchener „Stimmung" ist in diesen Werken doch unverkennbar; und sie erscheinen uns nicht so elementar wie Böhle's spätere Produktion.

F. BOEHLE, ZWEI NACKTE KINDER

Als unmünchnerisch empfinden wir Böhles Blatt zweier nackten Knaben. Mit dieser Radierung beginnt die Reihe der Werke, mit denen die Ausstellung am lehrter Bahnhof geschmückt ist.

❀

Bei dem Blatte der beiden nackten Knaben denkt man an — Adolf Hildebrand. Die beiden Knäblein, recht grimmig gezeichnet, bezaubernd naiv aber doch kulturell naiv, sind von einem Manne radiert, bei dem man merkt, dass er die Realisten der Frührenaissance gesehen hat. Wohl verrät sich ein Unmittelbares schon in diesem Werke, aber in ein kunsthistorisches Verständnis eingeschlossen. Diese Radierung ist von 1895.

Auf einer ein Jahr später entstandenen Radierung Böhle's sitzt ein Mann mit Hammer und Ambos im Stall und scheint ein Lied dabei zu pfeifen. Vor ihm frisst ein Schwein. Weiterhin ist ein Hahn auf eine Deichsel gestiegen, im Hintergrund blickt eine Kuh hervor. Dieses Blatt wirkt noch etwas „gestellt", — bei aller Macht der Einzelheiten. Wir denken vor dieser Arbeit an Legros, Strang u. s. w., erkennen aber eine unmittelbare Beziehung zur Natur an; die Gemeinsamkeit ist nur im Technischen. Böhle wirkt ursprünglicher, schon hier mehr deutsch. Mehr Nachdruck liegt auf der Aneinanderreihung von dargestellten Gegenständen — also doch gewissermassen auf der Erzählung, obwohl sie Anschauung ist — als auf dem

Geschmack der Komposition und dem *Ton* des Ganzen.

Wie ein Legros auf ein wirklickes Feld gesetzt wirkt der Bauer, den Böhle im gleichen Jahr radierte, wie er einen jungen Apfelbaum an einen Pfahl bindet. In dem Gesicht des Gärtners stört eine Dosis von noch nicht Form gewordenem Ausdruck, ein Ueberschiessen des Ausdrucks über die in dieser Radierung vorhandene Gestaltungskraft des Künstlers. Vollständig schön dagegen finden wir den Hintergrund von dem stehenden Getreide an über Turm, Dach und Mühle hin bis zu den fernen Hügeln. Von diesem sehr schön in das Bild hineingesetzten Hintergrund trennt man sich ungern, doch das mystisch Geheime ist in diesem Blatt als Ganzes genommen nicht voll zum Ausdruck gekommen. Es ist ungemein viel besser als ein Thoma, durch starke Form auch besser als ein Meunier — aber es bleibt hinter Millet durch das Versagen der Fähigkeiten beim Kopfe.

Einen grossen Fortschritt bedeutet die aus demselben Jahr stammende Radierung des Dachdeckers. Das Mystische, das bei dem Bauern als Gärtner noch nicht gelang, ist hier mit ausgezeichneter Sicherheit ergriffen. Der Dachdecker hat ausserdem etwas mit dem Hahn auf dem Kirchturm, der über ihm steht, geheim Verwandtes. Den seinen Tieren Futter hinschüttenden Bauern, ebenfalls aus dem Jahr 1896, ziehen wir indes noch vor. Mit ihm verglichen wirken Teile des Dachdeckers doch noch panoramenhaft, Mannfeld-haft. Der Futter ausschüttende Bauer ist durchaus ein Meisterwerk. Die mächtige Zeichnung des Viehs — an dem Paul Potter seine Freude haben würde — fällt auf. Prachtvoll auch sind die Hühner, in der Wiedergabe ihres Stofflichen wie ihrer Bewegung gleichgut. Der Bauer ist eminent malerisch. Ganz Verkörperung geworden ohne Rest. Man denkt, Böhle sei hier ein Mantegnatemperament mit Caravaggioneigungen.

F. BOEHLE, DER BAUER BEIM ABENDGEBET

Einheitlich deutscher als im vorigen Blatte wird er wieder mit der aus Sebastian Brant's „Narrenschiff" hervorgegangenen Radierung der Tierpredigt. So lustig erheben die Gänse ihre Stimme! so

traulich drollig blicken die Schweine und lassen ihre Rüssel sich bewegen! Wuchtig ist der Bauer-Prediger gezeichnet, man sieht die Hand und den sprechenden Gesichtsausdruck. Das Gesicht, im ersten Eindruck wie das eines Sträflings anmutend, zeigt Humor und Herzensgüte. Ausgezeichnet ist die Landschaft: stimmungsvolle, karge Linien drücken einen Himmel, ein sich ihm vorschiebendes Bauernhaus auf der Anhöhe und die Silhouetten zweier Baumstämme aus. Das Haus ist vom Lichte getroffen. Bei dieser Radierung denkt man an einen trefflicher und markiger (und plebejischer und enger) gewordenen Alfred Rethel.

Auch das Blatt des Bauern beim Abendgebet lässt uns an den Meister der Totentanzzeichnungen denken, an Rethel — ebenso holzschnittmässig und der Volksempfindung gemäss ist diese Radierung wie nur eins der Blätter der Totentanzserie, von wohl grösserer Stärke der Silhouette (man kann es am besten an dem jeweiligen Pferde vergleichen) und zugleich von mehr malerischer Wahrheit und Bewegtheit (dies erkennt man, indem man die wahrhaft lichtauffangende Ferne und den wunderbar frei bewegten Himmel in Betracht nimmt). Das Pferd ist ein Meisterwerk — wir denken bei ihm im besten Sinne an die herrlichen verarbeiteten Pferde unseres Meisters Albrecht Dürer; und unsre Gedanken schieben sich dann ironisch ab und gleiten zu Meunier nieder, der das bekannte Arbeitspferd im Stollen modelliert hat, dessen süssliche Form — oder Formlosigkeit — uns ins Gedächtnis kommt. Der Bauer dieses Blattes ist ganz köstlich. In seinem Gesicht ist ein ausserordentliches „es faustdick hinter den Ohren haben", ein Zug, der durch das sehr charakteristische Linienspiel um die Nasenflügel und den zusammengeschlossenen Mund mit den schmalen Lippen verstärkt wird. Mit Bewunderung betrachtet man sein Auge. Es *blickt* wirklich, es hat den kleinlichen, halbgeschlossenen Blick von harten, hinterhältigen Bauern. Wundervoll deutlich modelliert sich dieses mit so viel Sinn für das Charakteristische wiedergegebene echte Bauerngesicht in einem vollkommenen Gleichgewicht zwischen plastisch-graphischer und malerischer Darstellung gegen den von Wolkenlinien bewegten Himmel. Der Bauer betet, ein rechter deutscher Bauer, der mehr Gedanken in der Art von Zola's la terre-Bauern hat als Gedanken wie ein Thomascher Heiligenbauer; sein Pferd ist uncomplicierter.

In dem Bildnis einer bejahrten Frau hat Böhle in der Art des Auffangens des Ausdruckes etwas mit Gaillard gemein, der ausgezeichnete doch ein wenig leblose Bildnisse von Geistlichen etc. stach.

In zwei Blättern von Schiffern giebt er dann unglaublich gute Typen der Mainschiffer.

Das erste Blatt ist noch etwas trocken, mehr plastisch als malerisch gesehen, gleichsam ohne Luft; mosaikartig wirkt der Hintergrund. Das zweite aber, mit fünf Schiffern, das wir abbilden, vermehrt die Zahl von Böhles Meisterwerken vielleicht um das grösste. Keines wenigstens ist so von Luft umsponnen.

Die Schiffer sind so lebhaft charakterisiert wie auf dem ersten Blatte. Dabei belichtet, nicht nur gezeichnet. Ein malerisches Prangen schliesst sie mit ihrer Luft zusammen. In dieser erheben sich die Masten und knüpfen sich die Taue — tonfein

F. BOEHLE, BILDNIS EINER ALTEN FRAU

F. BOEHLE, DER DACHDECKER

F. BOEHLE, DIE MAINSCHIFFER

F. BOEHLE, DIE RAST AM WEGE

F. BOEHLE, DIE DORFSCHMIEDE

und etwa derart realistisch wie auf frühen Radierungen von Whistler (der später mit Verzicht auf das ganz Realistische *nur* tonfein wurde).

Der Schiffer mit dem Knaben und die beiden im Kahn befindlichen Schiffer auf diesem Blatt kommen uns wie Grossthaten der deutschen Kunst vor.

Zwei reizende Blätter vom Jahr 1897 zeigen in wieder meisterhaften Landschaften eine Dorfschmiede mit Staffage (bei der ein kleiner Junge auffällt, der etwas in dem Habitus des „kleinen Moritz" mit einem ihm entgegenspringenden Hunde spielt); das andere zeigt Pferde, die gefüttert werden, mit zuschauenden Bauern. Zu der Kunstweise Oberländer's leiten uns diese beiden Blätter über, in denen etwas — das Beste, das Trauliche, das Deutsche, von Ludwig Richter enthalten ist ohne die Mängel seiner Form; die Zeichnung ist hier vielmehr so charaktervoll wie bei Oberländer — bei bei weitem grösserer malerischer Wirkung.

Ein letztes Blatt, von 1903, schliesst die Böhle-Ausstellung ab. Es zeigt eine Wasseransicht, wie sie auf alten holländischen Bildern zu finden sind, vorn liegt ein Wolkenschatten über dem bewegten Wasser — dieses Blatt lässt ungefähr an die Tonscalen von van Goyen denken.

❊

Von der Produktion Böhles zwischen 1897 und 1903, andererseits aus späterer Zeit als 1903 war am lehrter Bahnhof nichts ausgestellt. Wir wissen ohne eigene Anschauung, dass er auch malt, dass u. a. ein Selbstporträt des merkwürdigen, vollkommenen Künstlers in der Kunsthalle zu Karlsruhe hängt, dass er ferner Entwürfe für die Eingangshalle des Römer geschaffen hat, ohne für sie einen Auftrag zu haben — auch ohne dass der Rat der Stadt Frankfurt die Ausführung jener Entwürfe nachher bei dem Künstler bestellt hätte, der sich übrigens nicht auf Graphik und Malerei beschränkt, sondern hingegen, ebenso wie die Radierer Stauffer-Bern, Klinger und Geyger, die ihm in der deutschen Kunstgeschichte voraufgingen, auch einen Uebergang zur Plastik vollzogen hat. Es werden zwei Skulpturen Böhles namhaft gemacht: die eine ein Reiterdenkmal, das noch eines Auftraggebers harrt, die andere aber wird in Karlsruhe aufgestellt werden, ein Stier als Brunnenfigur. Es verdient dabei nochmals bemerkt zu werden, wie auch in den Radierungen Böhles recht häufig ein entschieden plastisch-episches Element hervorbricht, am reinsten wohl tritt dies in einer am lehrter Bahnhof nicht mitausgestellten Radierung „heimkehrende Bauernfamilie" zu Tage, einem Blatt, das uns mit Reliefwirkung anmutet. Man kann bei dieser Radierung an I. F. Millet's „départ pour le travail" denken (dieses wundervolle Blatt, das eine Widmung an Rousseau trägt und zwei Landleute, Jüngling und Mädchen, beim Auszuge in die Felder zeigt). Beide Arbeiten sind von plastischer Natur, Millet und

F. BOEHLE, UFERLANDSCHAFT

Böhle haben beide hier etwas vom Bildhauer. Auch gaben beide eine epische Erzählung, so dass man sie, wegen ihrer Nähe zu einander, wohl vergleichen kann. Während aber Millet die Formen unter ihren grossen Eindruck zusammenfasste und durch ein wirkungheraushebendes Clair-Obscur die Gestalten von dem hellen Felde abhob, finden wie bei Böhle eine Thätigkeit, die uns auf das engste an die Darstellungsmethode unserer alten Holzbildhauer gemahnt. Wie sie es thaten, behandelt er die Fläche, mit eindringlichster Liebe für jedes Einzelne, voll Treue und ohne Opferungen. Wir erblicken die Felder, erkennen die Zweige der Bäume, folgen dem sich Biegen der Halme, betrachten den Bauernknaben mit dem echten Kinderblick aus einer bestimmten Gegend, wir sehen den Bauern an, welchem Stamm sie angehören und wie sie zu denken pflegen, sie sind detailliert, individualisiert — Millet's Bauern haben etwas Allgemeines, Italianisiertes, gehören in die „lateinische Welt". Als lateinische Welt bezeichnen sich in einer Erinnerung an die Herkunft ihrer Kultur die Franzosen. Millet und Böhle offenbaren Eigenschaften ihrer Völker. H.

J. F. MILLET, DER WEG ZUR ARBEIT

F. BOEHLE, HEIMKEHRENDE BAUERNFAMILIE

WAS SOLL UNS EIN BILD SAGEN?

VON

G. F. WATTS

Um es einmal ohne jeden Aufputz zu sagen: man muss ein Bild betrachten wie ein geschriebenes Wort. Das Bild muss zum Beschauer sprechen und ihm etwas zu sagen haben. Wenn z. B. der Künstler Natureindrücke wiedergeben möchte: Wolken, Blumen, das Meer, so sollte niemand mehr imstande sein, wieder ganz mit dem gleichen Auge auf die Wolken, Blumen, das Meer zu schauen wie einst, ehe er jenes Bild zu Gesicht bekam. Der Künstler sollte ihm eben mehr von all dem zu sagen wissen als der Beschauer selbst je davon zu sehen vermöchte.

Der gewöhnliche Beschauer vermengt alles miteinander; er erwartet aus jedem einzelnen Bilde alles und jedes für sich entnehmen zu können. Aber niemand erwartet in einem Märchen ernsthafte Geschichte vorgetragen zu hören noch in wissenschaftlichen Abhandlungen Erzählungen zu finden. Mit Bildern ist es grade so bestellt. Wenn ein Bild nichts anderes will als etwas darstellen, so muss man es von diesem Standpunkt und nur von diesem Standpunkt betrachten und wenn es einen historischen Vorgang behandelt, so überlege man, ob es seine Erzählung recht und gut vorträgt. Doch es giebt noch eine andere Art Gemälde, deren Zweck es ist, Ideen und Gefühle zu übermitteln. Ein solches Gemälde darf man nicht als eine wirkliche Darstellung irgend welcher Thatsachen betrachten, sondern es gehört zur gleichen Kategorie wie Träume, Visionen, kühn schweifendes Hoffen, und es wird uns da nichts Körperhaftes, nichts Deutliches gegeben ausser dem Gefühl und der Idee, die der Künstler durch den Gesamteindruck in uns hervorbringt.

Der Künstler spricht ebenso mit Tönen wie der Musiker. Wir haben die Musik der Ballade und die des Oratoriums, die der Hymne wie die der Oper; eine jede ist wahre Musik, aber man darf die verschiedenen Arten nicht miteinander verwechseln und vermengen; und so giebt es auch viele Arten von Gemälden. Der Beschauer sollte vor allem erst einmal zusehen, was denn der Künstler sagen will, und dann mag er, gefällt sie ihm nicht, die Sprache kritisieren, die der Künstler anwandte. Man sollte das Publikum lehren auf diese Sprache zu achten, auf die „Technik“, wie sie genannt wird, ebenso sehr wie auf die Idee des Bildes. In einer Landschaft soll man auf Harmonie ausgehen; die Farbentöne sollten beachtet werden: wie ein Ton mit dem anderen verschmilzt, wie scharfe, harte Kontraste vermieden sind, wie durch die Atmosphäre Einheit in das Bild getragen wird, wie dadurch die Linien, die das Gebilde vorstellen, in das rechte, beruhigende Verhältnis zu einander gebracht werden. Es giebt Kontraste in der Natur, die in einem Bilde anstössig wirken müssten, in der Natur aber haben sie keine solche Wirkung, weil da der Eindrücke so viele sind, weil da die grosse, ewige Harmonie

stets bestehen bleibt und diese grosse Harmonie den Sieg davonträgt, ja jene kleineren Kontraste diesen Sieg nur noch verstärken. Der Sinn des Beschauers ist nicht an sie festgenagelt, wie er es etwa ist, wenn starke Kontraste in der Ausschmückung eines Mädchenhutes verwandt wurden. (Denn der Kontrast in den Farben des Mädchenhuts *bleibt.*)

G. F. WATTS, SELBSTPORTRÄT

Wahrheit sollte man in einem Bilde suchen. Aber man sollte sich vorher fragen, was man unter dieser „Wahrheit" versteht, und anders wie Pilatus sollte man zur Beantwortung dieser Frage die nötige Zeit gewähren. Denn Wahrheiten giebt es verschiedener Art. Wahrheit in einem Stilleben ist nicht das Gleiche wie Wahrheit in einem Ideenbild. Ein solches stellt vielleicht keine einzige Einzelheit genau dar und kann deshalb doch „wahr" sein, ja kann eine grössere Wahrheit vermitteln als das Bild, das in all seinen Formen ohne Tadel und so genau wie die Wissenschaft selbst ist. Ich entsinne mich einer Dame, die einst mit mir über Religion sprach: „Da giebt es nur *eine* Wahrheit". „Sicherlich," erwiderte ich ihr, „da giebt es nur *eine* Wahrheit. Es giebt auch nur *eine* Sonne, aber Sie haben doch eine ganze Anzahl von Fenstern in Ihrem Hause, und die Sonne kommt und scheint hinein in diese vom Osten, vom Westen und vom Süden, aber niemals vom Norden. Allerdings es giebt in Wirklichkeit nur *eine* Wahrheit, aber es ist ein Irrtum, nur *einen* Vertreter derselben zulassen zu wollen." — Es ist sehr schwer mit leicht verständlichen Worten den Unterschied zwischen „Wahrheit" und „Wirklichkeit" auszudrücken. Man könnte sagen, dass es eine Wahrheit giebt, die sich auf die materiellen Dinge bezieht, und eine Wahrheit, die mit Ideen und hohen Gedanken zusammenhängt. Der Psalm ist spricht die Wahrheit, wenn er sagt: „die kleinen Hügel schlugen die Hände zusammen" oder: „die Morgensterne sangen". Die Hügel haben keine Hände und die Sterne keine Kehlen, aber der Psalmist hat es vermocht, uns durch seine Worte glauben zu lassen, dass die Natur frohlocke und jauchze. Niemand wird dadurch getäuscht oder betrogen, wie es durch eine Lüge geschähe. Das ist die Wahrheit, die durch das Fenster gen Osten oder Westen hereindringt.

Der Photograph stellt die materielle Wahrheit dar, wie das in gleicher Weise kein Maler thun könnte. Seine Wahrheitswiedergabe schlägt selbst die grössten unter den toten wie lebenden Künstlern. Und doch: Ist sein Gegenstand zwanzig Meter vom Apparat entfernt, so ist die sich ergebende „materielle Wahrheit" schon eine andere, als wenn er dicht vor der Linse sich befände. Welches also ist hier die „Wahrheit"? Beides; und gar noch eine andere „Wahrheit" giebt es: die, die durch das Mikroskop gefunden wird.

Das ist nämlich eine Frage gerechten Abwägens und Abschätzens, des richtigen Gleichgewichtes, und hier nun beginnt recht eigentlich des Künstlers Gebiet. In allem — ausgenommen einzig in den starrsten und festest umgrenzten Linien strenger Moral — ruht die Notwendigkeit eines gerechten Abschätzens, — und dies Gleichgewicht sollte weder dem Künstler noch auch jedermann, der lebt, ob Mann ob Weib, je fehlen. Wenn dieses Gleichgewicht nicht aufs schärfste getroffen wird, können wir keiner Erscheinung gerecht werden. Will ich ein Porträt malen, erst müssen die richtigen Verhältnisse gefunden werden. Während ich jede Linie genau hinsetze, muss ich darauf achten, die charakteristischen Eigenschaften der Persönlichkeit herauszubringen oder muss mich bemühen sie überzeugend anzudeuten. Aber vor allem muss ich mir jenes Gleichgewicht vor Augen halten, sonst kann ich nichts in seiner Wahrheit treffen. Ich muss mit meinem Porträt einen Eindruck erzielen, und daher muss ich einiges bei Seite lassen, einiges andere dagegen betonen. So allein kann ich eine Erscheinung in ihrer Eigenart herausstellen.

In Tizians grosszügigem Porträt eines Mannes in Florenz findet sich der Sinn für dieses Gleichgewicht im höchsten Grade. Ich kann das Bild nicht beschreiben. Es ist ein Mann mit grauen Augen, in schwarzer Tracht, mit gewöhnlichen Gesichtszügen; ganz schlicht steht er grade vor einem da. Aber ich kann diesen Mann nicht wieder vergessen. Man denkt nicht an die Form seiner Nasenflügel noch an die Lichter und Schatten auf seiner Stirn. Manches in seiner Erscheinung ist unberücksichtigt geblieben, Eigenschaften seines Charakters sind herausgehoben; und der *ganze* Mann steht vor einem. Das ist Kunst. Der Künstler sah und malte eine Wahrheit, die mehr ist als blosse materielle Wahrheit. Bei Tizian ist auch die „Sprache", die Technik, gleich wahr und voller Schönheit wie die dargestellte Idee selber. Manchmal ist nur die Sprache in einem Bilde schön, manchmal wieder ist die Idee alleine wahr.

Einige der modernen französischen Bilder, die aus dem Seziersaal stammen oder das wüste Durcheinander eines Cafés schildern, sind wahr; doch nur insoweit als auch Schmutz und Kot wahr sind. Auf unseren Tisch lassen wir so etwas nicht kommen. Man kann sich aus ihnen keine Werte ziehen, wenn sie mit der Absicht Ekel zu erregen gemalt sind. Sie mögen in ihrer Art die gleiche Bedeutung wie Hogarth's Bilder besitzen, Schönheit ist ihnen nicht zu eigen.

Schönheit ist aber für die Malerei ebenso sehr ein Wesensbestandteil wie Harmonie und Melodie es für die Musik sind. Jedoch können Bilder so gut wie Musikwerke eine Aufgabe zu erfüllen haben, die es ihnen nicht gestattet, ganz nur Kunst zu sein. Wünscht man kriegerische Glut zu entfachen, wird man gut daran thun, die Trommeln wirbeln und die Trompeten schmettern zu lassen. Das wird an und für sich nicht sehr melodisch klingen aber es wird den gewollten Zweck erfüllen. — Ein Bild nun wie etwa meine alte Frau unter dem Bogengang enthält nichts an Schönheit, aber es hat einen Zweck. Es erregt, wie ich hoffe, im Menschenherzen Mitleid für den Auswurf der menschlichen Gesellschaft. Die bildende Kunst hat kein grösseres Recht, hässlich, als die Musik, unharmonisch zu sein, ausser um eines in sich guten Zweckes willen, der am letzten Ende wieder zur Schönheit und Wahrheit zurückführt. Schönheit ist für die bildenden Künste unentbehrlich, ausser wenn eine höhere, wichtigere Lehre der Menschheit ins Herz gesenkt werden soll. Was aber die Schönheit betrifft, so vergesse man nicht: es giebt viele Arten der Schönheit; die Schönheit der Form und der Farbe, die Schönheit der Linienführung und des Farbenauftrages, die Schönheit, die aus vollendet Harmonie sich ergiebt; dann aber wieder die Schönheit tiefen Gefühls und der Erhabenheit des Gedankens, die Schönheit hoher Würde und sittlichen Adels, die die Seele mit der höchsten, herrlichsten Freude erfüllt. Alles dieses hat mit Hässlichkeit nichts gemein. Hässlichkeit mag wohl ihren Wert besitzen als etwas, das schliesslich wieder zur Schönheit leitet, aber die Darstellung der Schönheit, dabei denke ich immer an all ihre verschiedenen Formen, ist die wahre Aufgabe des Künstlers.

AUS MENZELS JUGENDTAGEN

Herr Geheimrat von Oettingen hat in höchst dankenswerter Weise aus den Papieren der berliner königlichen Akademie eine kurze autobiographische Note Adolf Menzels im „Tag“ veröffentlicht. Sie erwuchs aus dem „Personalbogen“, in den jedes Mitglied der Akademie Angaben über Civilverhältnisse, Ämter und Auszeichnungen, endlich auch über den Lebenslauf eintrug. Nach knappen Angaben über die Herkunft u. s. w. ladet Menzels Bericht bei „Schulbesuch, Studienreisen etc.“ aus und wird ausführlicher.

Das Kostbare dieser autobiographischen Darstellung seiner Jugend sehen wir zum Teil im Stil, der uns in mehr als einem Zug die Erinnerung an seine merkwürdige, bedeutende, schnörkelreiche, ausladende Handschrift zurückruft; — gleichzeitig denken wir bei der eigentümlichen Knappheit mancher Wendung und bei manchem Gedankengange an Fontane.

Wir statteten diese für den, der Menzel liebt, aufschlussreiche und wunderbare autobiographische Skizze mit einem Bilde aus dem Werk, das Menzel im Alter von achtzehn Jahren lithographiert hat: „Künstlers Erdenwallen“ aus. Wir zogen in Erwägung, ob wir nicht die erste der Darstellungen nehmen sollten, die unvergessliche Zeichnung von dem gewaltigen Baby, das vom Vater gezüchtigt wird, da es auf den Fussboden Figuren zeichnete. Die Kraft in diesem Kinde wirkt auf uns wieder wie eine autobiographische Darstellung. Indes zogen wir doch als Schmuck dieses Berichtes von Menzels Lehrzeit das Nachbarbild vor, auf dem der Künstler schon als fünfzehn- oder sechzehnjähriger Mensch vorgeführt ist. Wir sehen ihn in der Nacht, um 1 Uhr 25, beim Schusterlicht aufsitzen und den alten Blücher zeichnen: Menzel veröffentlichte nach dem Cyklus „Künstlers Erdenwallen“ die nicht minder bekannt gewordene Illustrationenreihe: „Denkwürdigkeiten aus der brandenburgisch-preussischen Geschichte“.

D. Red.

„Früh erwachter Kunsttrieb machte sich ... in so ausschliesslicher Weise geltend, dass der Vater sich bestimmen liess, ... Pläne aufzugeben. Die Ergebnisse einiger Versuche, mich nunmehr in die Förderung künstlerischer Schulung einzuführen, blieben hinter gehegten Erwartungen zurück. Fand ich doch Erbauung, Belehrung, höchsten Genuss in oft stundenlangem Verweilen in Sonnenbrand oder Schnee vor ein paar kleinen Schaukästen italienischer Kupferstichhändler — das schon: die Sixtina, das Abendmahl, Schule von Athen, Heliodor und was nicht alles noch verschlingen zu können!!! Und wie manch' Andachtmartyrium ward in der Kirchen ehrwürdiger Nacht, hinter Staub und Kerzenqualm für die Knabenphantasie zum Meisterwerk umgezaubert! Beiher wurde Fortbildung nicht etwa vernachlässigt. Der Büchertrödel erschloss mir „Damms Götterlehre“, auch manch' andere aesthetika.

In römischer Geschichte hatte ich schon auf der Schulbank festen Fuss gefasst. Virginias Tod beschäftigte mich auf das lebhafteste, noch viel mehr als vorher die Allüren des Metellus. Jetzt ward auch der ganze Olymp porträtiert, versteht sich, in ganzer Figur, in Kontur und als Plastik gedacht! Streng ohne Augäpfel; ich tat mir hierin einige Gewalt an. Innerhalb dieser Zeit nahm ich auch bereits teil an der Geschäftstätigkeit durch Zeichnen. Diesem Treiben, das dem Auge jedes regulär Gesinnten doch nur als ein wildes erscheinen konnte, musste ein Ende werden.

Wesentlich also um für mich die Gelegenheit zur künstlerischen Ausbildung zu gewinnen, führet mein Vater die Uebersiedlung von Breslau nach Berlin aus. Hier in diesem neuen Horizont, unter dem Eindruck der öffentlichen Monumente — Schlüter, Rauch, Schadow — und auch was die Schaufenster in so anderer Fülle boten — setzte das alte Leben sich fort, freilich so viel fruchtbarer für mein Lernen! Vorzugsweise an Chodowiecki.

Da, im Januar 1832, versetzte der schnelle Tod meines Vaters mich in die Lage der Selbständigkeit. Statt nun in meiner Hülflosigkeit (16jährig) nach Unterstützung zur Förderung meines künstlerischen Strebens auszuschauen, zog ich es vor, den geplanten Besuch der Akademie aufzuschieben und nur dem Erwerb zu leben, darin aber, mochte das Jedesmalige wie bisher gleichviel wie geringfügig sein, so gut ich konnte, und viel besser als nötig und verlangt wurde, zu leisten.

Ostern 1833 meldete ich mich dann (ohne Sehnsucht), um es doch zu thun, zur Akademie, frequentierte dieselbe nur sehr lückenhaft, und blieb gegen Ende des Jahres ganz fort. Ich will damit das damalige Lehrwesen nicht schelten; es konnte nicht anders sein. Ich hatte mir das alles schon auf anderem Wege angeeignet, hatte schon meinen ersten öffentlichen Erfolg — Weihnachten 33. „Künstlers Erdenwallen“, freie Illustration nach Goethe, schaffte mir, dem in der Künstlerwelt noch ganz verborgen Gebliebenen, sofort die einstimmige Aufnahme in den Künstlerverein, 22. Februar 34 ...“

GUSTAVE COURBET, DIE LAGERSTÄTTE DER REHE

GUSTAVE COURBET

VON

EMIL HANNOVER

GUSTAVE COURBET, SELBSTPORTRÄT

I.

Es ist kein Modenthema: Courbet.* Es ist still geworden um seinen Namen, der zu den umstrittensten, den verhasstesten gehört hat, ohne dass er gleichzeitig — wie z. B. der Delacroix' — einer der geliebtesten gewesen ist.

Unter Courbets französischen Verteidigern giebt es eigentlich nicht einen, der mit Verliebtheit von seiner Kunst gesprochen hätte. Nicht Champfleury oder Castagnary, die Vorkämpfer des Realismus, die aus Courbets Bildern sich Fahnen für ihren eigenen Krieg machten. Auch nicht Proudhon, der Theoretiker, der diese selben Bilder zu Para-

* Courbet wird nach wie vor in Frankreich wenig beachtet. Anders in Deutschland, wo seine historische Bedeutung in den letzten Jahren immer mehr gewürdigt wurde. Zuletzt vom Grafen Kessler in seinem Aufsatz über Whistler in „Kunst und Künstler“. Die gegenwärtige Darstellung lässt die historische Bedeutung Courbets ausser Betracht um ihn nur als Künstler und Charakter zu schildern.

GUSTAVE COURBET, DIE WELLE

digmen seiner Kunstphilosophie benutzte. Die ersteren brachten die Welt wider Courbet auf, der letztere brachte Courbet gegen die Welt auf; indem er ihm einbildete, dass er in seiner Kunst ein Mittel besässe, die Gesellschaft zu revolutionieren.

So waren es weit mehr seine Freunde als seine Feinde, die ihn in eine Kampfstellung brachten. Die Angriffe der Feinde hätten ihn kaum in Harnisch gebracht; an seiner dicken Haut prallten sie ab. Aber eitel, wie er es bis zum Aeussersten war, fühlte er sich dadurch, dass man ihm nicht nur eine künstlerische, sondern eine gesellschafts-reformatorische Führerstellung zuwies, allzu geschmeichelt, um nicht die Ernennung anzunehmen, und Schlag auf Schlag erliess er herausfordernde Künstlermanifeste, die bei der Betrachtung seiner Arbeiten in hohem Grade irreführend wirkten.

Er war ein Bauernsohn aus Ornans, einige Meilen von Besançon gelegen, und als er im Jahre 1839, zwanzig Jahre alt, nach Paris kam, brachte er das mächtige Selbstvertrauen des Franche-Comté-Bauern und seine absolute Unlust, sich imponieren zu lassen, mit. Er war herkulisch gebaut, und da er sowohl mit Gesundheit als auch mit Taschengeld reichlich ausgestattet war, so setzte er sich hungrig an des Lebens gutbesetzten Tisch in Paris. Er war damals aller Kultur baar, steckte voller Instinkte. Er hatte in Besançon bei einem Schüler Davids ein bisschen Zeichenunterricht gehabt. Aber hierauf beschränkt sich auch alles, was er künstlerisch gelernt hatte.

In Paris besuchte er das „Atelier Suisse", um Modell zu malen. Er besuchte auch fleissig die Sammlungen im Luxembourg und im Louvre. Er brach in ein herzliches Gelächter aus über David, fand Delacroix' „Massacre de Scio" besser, sagte aber, von solchen Sachen würde er so viel machen können, wie man nur haben wollte. Von „Herrn Raphael" sagte er, dass dieser allerdings ein paar interessante Porträts gemalt habe, aber der Idee ermangelte. Er sprach mit Respekt von Veronese, Rembrandt und Holbein, fühlte sich angezogen von Ostade, liebte Ribera und Zurbaran, bewunderte

jedoch vor allen anderen Velazquez. Aber er wollte nichts davon hören, dass in seinen eigenen Bildern Spuren dieser seiner künstlerischen Sympathien zu finden wären. Er war ganz und gar davon überzeugt, dass er ein Vogel Phönix der Malkunst sei, aus sich selbst erstanden — aus welchem Anlass Edm. About ihn neckte, indem er ihn daran erinnerte, dass der Vogel Phönix von allen Vögeln derjenige ist, der sich selbst am meisten liebt, da er als Sohn einen ehrwürdigen Vater in sich ehrt und als Vater den liebevollsten Sohn verhätschelt.

Nachdem er in ein paar Bildern, Darstellungen Loths und seiner Töchter, sowie einer Odaliske für die Erotik, die ihn in Beschlag genommen, einen Ausdruck gefunden hatte, fand er für die Vorliebe für die eigene Person, die ihn erfüllte, Ausdruck durch eine Reihe Selbstporträts. Er war bewundernswürdig schön. Es lag etwas Assyrisches in seinem Gesichtstypus; er hatte eine Mähne blanken schwarzen Haares, eine hohe und herrlich geformte Stirn, glänzende, schwarze Antilopen-Augen, eine regelmässige gerade Nase mit beweglichen Flügeln, einen roten und weichen Mund, der unter dem spärlichen Schnurrbart hervortrat. Wie gesagt: er war bewunderungswürdig schön, aber er fand sich selbst göttlich schön, und schon deshalb, und weil er sein ganzes Leben hindurch fortfuhr, ideale Bilder von sich selbst zu malen, war er nicht der nüchterne Realist, der hartnäckige Verleugner der Phantasie und ihres Wertes, der zu sein er sich einbildete.

Er leugnet, wie angedeutet, nicht, dass er sich mit der alten Kunst genau vertraut gemacht hatte. Es hätte auch nicht zu den Vorstellungen gepasst, die er von seiner eigenen Bildung auf allen Gebieten hegte, wenn er sich für unbewandert auf diesem Gebiet erklärt hätte. Aber er hatte sich das Motto zurechtgemacht savoir pour pouvoir, und er glaubte von sich selbst, dass er der Einzige sei, der den Wirbelstrom der künstlerischen Traditionen, in dem all die Andern zu ertrinken pflegten, als Geretteter durchschwommen hätte. Dass es sich nicht so verhielt, kann man schon aus dem Bilde ersehen, das er 1849 ausstellte, „ein Nachmittag in Ornans", welches jetzt in einer etwas mitgenommenen Verfassung im Museum in Lille hängt. Es erinnert an alte spanische, holländische und französische Kunst, etwas an Zurbaran, etwas an Velazquez, etwas an Rembrandt, aber in Inhalt und Komposition hauptsächlich an die Brüder Lenain. Drei Männer sitzen um einen Tisch mit den Resten einer Mahlzeit. Der eine von ihnen, der, für den Courbet offenbar sich selbst zum Modell genommen hat, sitzt mit einem Glase in der Hand in tiefe Betrachtungen versunken; der andere, der dem Beschauer den Rücken zuwendet, zündet seine Pfeife an; der dritte lauscht, die Hand unter der Wange, den Tönen einer Violine, die von einer Person rechts auf dem Bilde gespielt wird; im Vordergrunde liegt eine grosse Bulldogge und schläft. Man sieht: es ist eine Scene, die in Inhalt und Art völlig den Interieurs mit Bauern gleicht, die die Brüder Lenain im 17. Jahrhundert malten. Und der Stellung, die sie damals einnahmen, entspricht denn auch ungefähr die Stellung, in der sich Courbet um die Mitte des Jahrhunderts befand. Die Brüder Lenain erschienen mit ihren tristen und strengen Bauernbildern zu einer Zeit, wo die festliche Schönmalerei an Decken und Wänden florierte, die von Charles Lebrun, Simon Vouet und Le Sueur geschmückt wurden. Courbet erschien mit seinen Bauern zu einer Zeit, als die künstlerischen Sympathien auf Seiten Delacroix' und der übrigen Romantiker, die akademischen Sympathien auf Seiten Ingres' waren, während die Sympathien des Publikums wie gewöhnlich der netten und glatten Nichtigkeit zugewandt waren, die damals von Hamon und seiner Schule vertreten wurde.

Seltsam genug scheint man sich nicht gleich darüber klar gewesen zu sein, dass Courbets ganze, nur wenige Jahre später so verhasste Künstlerindividualität schon fast völlig ausgereift in dem „Nachmittag in Ornans" steckte, denn das Bild erregte nicht nur keinen Unwillen, sondern wurde mit einer 2. Medaille belohnt. Es hätte vielleicht sehr wohl eine Medaille 1. Klasse verdient, denn es ist in malerischer Hinsicht ein Werk von sehr hohem Range. Es ist vielleicht mit der Zeit in der Farbe etwas nachgedunkelt, aber diese hat doch sicherlich schon in frischem Zustande den schönen warmen Dämmerungston gehabt, in dem das weisse Tuch auf dem Tisch und der weisse Rock der vordersten Figur mit annähernd jener eigenen Milde leuchten, die man von den weissen Tüchern auf Rembrandts Bildern her kennt. In den schwarzen und braunen Farben, die sonst vorherrschend sind, erinnert das Bild dagegen mehr an Zurbaran, während die Geschicklichkeit der Pinselführung, die breit, resolut und männlich ist, ohne indessen der Geschmeidigkeit und Anmut zu ermangeln, Velazquez ähnlich sieht. Dass diese Aehnlichkeiten mit alter Kunst keine zufälligen sind, ist sicher.

Ueber seine Bewunderung für Velazquez, Zurbaran und Rembrandt hat sich Courbet selbst ausgesprochen, und er macht auch kein Hehl daraus, dass er sich herabgelassen habe, ein einzelnes Porträt des Letztgenannten zu kopieren. Die Aehnlichkeit mit den Brüdern Lenain ist dagegen sicherlich mehr zufällig und unbewusst. Sie waren, wie er, von bäuerlicher Abkunft und ihn zog, wie sie, eine innere Sympathie zur Schilderung der Bauern, und nicht etwa die Lust, gegen die bestehenden Schönheitsideale in der Kunst zu opponieren. Er malte in diesem Bilde einige der Personen, die er am besten kannte und am meisten liebte — darunter sich selbst nie zu vergessen. Aber seine Passion für die anderen Bauern war doch von weniger leidenschaftlicher Art als er sie für sich selbst hegte. Sich selbst hat er in der schönen, träumerischen Gestalt mit dem Glase in der Hand verherrlicht; die anderen versuchte er als die Bauern zu malen, die sie waren. Wenn sie trotzdem bei weitem nicht so überwältigend realistisch wirken, wie sie beabsichtigt waren, so liegt der Grund darin, dass die künstlerische Kultur, die sich Courbet vielleicht halbwegs wider Wollen und Wissen angeeignet hatte, sich zwischen ihn und seine Objekte gestellt und über diese das dunkle und einfache Colorit gebreitet hatte, das nichts mit den gewöhnlichen Farben in einem ländlichen Wirtshaus zu thun hat.

Wenn nun Courbet hübsch stille seine Medaille in die Tasche gesteckt und hübsch stille an seinen nächsten Bildern weiter gearbeitet hätte, so wären diese sicherlich mit demselben guten Glauben an seine reinen künstlerischen Absichten aufgenommen worden. Aber die Stille war diesem Manne verhasst. Er wohnte im Quartier Latin und brachte seine Abende in einer Bierstube der rue Hautefeuille zu, wo er das Zentrum eines grossen Kreises junger Künstler und Schriftsteller aus Balzacs Schule war. Hier machte er allen Idealen der Vergangenheit und Gegenwart ein Ende, predigte Materialismus und Sozialismus und geriet bald in den Ruf, eine für die Kunst und die Gesellschaftsordnung gefährliche Person zu sein. Als er — übrigens grundlos — eines Tages im Jahre 1851 in einer Zeitung als Teilnehmer einer revolutionären Versammlung angegeben worden war, liess er in mehrere Blätter sein erstes berüchtigtes Manifest einrücken. „Ich bin," schrieb er darin „nicht nur Sozialist, sondern Demokrat und Republikaner, mit einem Wort ein Anhänger jeder Revolution und vor allem Realist, d. h. ein aufrichtiger Freund der wahren Wahrheit."

In den Grandes figures d'hier et d'aujourdhui hat Champfleury erklärt, wie man im Jahre 1851 einen Realisten als einen Feind des Gesellschaftsfriedens betrachtete, und als solcher wurde denn auch Courbet empfangen, als er sich im selben Jahre im Salon mit einer Reihe von Bildern einfand, von denen „die Steinklopfer" und „ein Begräbnis in Ornans" die bedeutendsten waren. Einige vereinzelte Schreie der Bewunderung ertranken völlig in dem Tumult von Raserei, den die Bilder erregten. Als es sich herumsprach, dass einige Dörfler den Wunsch gehabt hätten, „die Steinklopfer", die als ein sozialistisches Agitationsmittel, als eine Darstellung des Martyriums der Arbeiter, aufgefasst wurden, als Altargemälde für ihre Dorfkirche zu erwerben, bekam das ganz unschuldige Kunstwerk seinen Teil der Verantwortung für diese Tollheit. Danach ist es weniger überraschend, dass „das Begräbnis in Ornans" unter diesen erregten Verhältnissen als die reine Blasphemie ausgelegt werden konnte, indem man das Bild beschuldigte, das kirchliche Ritual und das Leben der Gemeinde nach diesem verhöhnen zu sollen.

Courbet, der weder an eines noch an das andere gedacht, sondern nur einige Figuren aus seinem lieben Heimatsort hatte malen wollen, verteidigte sich jedoch nicht gegen die Anklagen, sondern nahm gern die Rolle auf sich, die ihm in ihnen zugewiesen war. Nachdem die Ausstellung geschlossen worden, reiste er mit seinen Bildern nach Frankfurt und München, wo er, sicherlich zumeist infolge seiner persönlichen Gegenwart, mit ihnen ganz ähnliche Wirkungen hervorrief wie in Paris. Heimgekehrt, erzählte er selbst, dass er in beiden Städten dermassen das ständige Gesprächsthema gebildet hätte, dass man sich im Kasino zu Frankfurt sogar genötigt gesehen, Plakate anzuschlagen mit den Worten: *Es ist verboten, von Herrn Courbet zu sprechen.*

Zusammen mit mehreren der Arbeiten, die nachher noch zu erwähnen sind, waren „die Steinklopfer" 1889 auf der Weltausstellung in Paris zu sehen; „das Begräbnis in Ornans" wurde 1881 vom französischen Staat angekauft und der Louvre-Sammlung einverleibt, wo man jedoch noch heutigen Tages das Bild nicht nach Gebühr zu schätzen scheint, da man, statt ihm schon längst einen Ehrenplatz gegeben zu haben, mit ihm von dem einen dunklen Winkel nach dem andren zieht.

GUSTAVE COURBET, DAS BEGRÄBNIS IN ORNANS

Es ist auf seine Art eins der ergreifendsten Bilder der Welt. Nicht weil sein Inhalt im allgemeinen Sinne des Wortes so ergreifend wäre, sondern weil es eine derartige Entladung ungeheurer männlicher Kraft bedeutet wie nur die grossen Meisterwerke der Kunst. Irgend einer von Courbets Biographen hat ihn als Nachtschwärmer geschildert, der weder zu Bett gehen noch aufstehen mochte und der seine Jugend an Kneipen und Weiber vergeudete. Welche geradezu athletische Stärke muss dann in diesem Mann gesteckt haben, der trotz seiner Ausschweifungen eine so ungeheure Kraft aufbieten konnte wie die, mit der dieses 10 Ellen lange Bild mit seinen fünfzig Figuren von einem Ende zum anderen durchgemalt ist. Er ist ja nicht nur von der rein körperlichen Arbeit die Rede, trotzdem auch diese ihren Mann erforderte, sondern von der Willenskraft und flammenden Energie, mit der Courbet sich den mächtigen Stoff unterthan gemacht hat. Es ist diese Ueberlegenheit, die den Beschauer ergreift: man hat vor dem Bilde das Gefühl, von den herkulischen Armen und Händen Courbets selber festgehalten zu werden. Aus seiner Mischung von Drang des Herzens, seinen schwellenden Gefühlen einen Ausweg zu erschliessen, und dem Drang des Gehirns, seinen Reichtum an Eindrücken auszugeben und dem Drange der Muskeln, ihren Ueberschuss an Stärke zu entladen — aus dieser Mischung hieraus ist die herrlichste Kunst entstanden. Selbst wenn an Courbets Bild gar nichts anderes wäre als eine Entladung einer kolossalen vitalen Kraft, so würde dies wertvoll sein wie alles Menschenwerk, worin eine schaffende menschliche Eigenschaft in ihrer höchsten Macht und Fülle erscheint.

Aber ausserdem steckt im „Begräbnis in Ornans" etwas von dem Gefühl und der Intelligenz in der Betrachtung, die die Zeitgenossen Courbet gern ganz und gar absprachen. Man sah in den Figuren der Bilder eine einzige lange Reihe von Karikaturen; sie sind in Wirklichkeit ebensoviel glänzende Schilderungen von Charakteren, und hat auch Courbet es nicht versäumt, den Masken-Ernst in die Scene hineinzulegen, der fast stets ein Begräbnis begleitet, so fehlt es doch in der grossen Gruppe weinender Frauen nicht an gefühlten Darstellungen aufrichtiger Trauer. Es ist wahr, was bei dem Auftauchen des Bildes bis zur Trivialität wiederholt worden ist, dass es „aller Gesetze der Komposition" spottet. Die Figuren bilden weder schöne Linien noch Gruppen. Doch wenn eine Komposition genau den Eindruck hervorbringt, den sie bezweckt, so ist es eine gute Komposition trotz aller Gesetze. Und dies ist hier der Fall. Man fühlt ausgezeichnet, wie das Gefolge, als der Leichenzug das Grab erreicht hat, aus den Reihen getreten ist und sich zerstreut hat, um den Priester seine Gebete lesen zu hören. Hinter ihm stehen die Leichenträger, die den Sarg in weissen Laken auf ihren Schultern tragen; ein paar Chorknaben und einige Küster in roten und schwarzen Gewändern schliessen sich dieser Gruppe an. Mitten im Vordergrunde des Bildes öffnet sich die Gruft. Ein Schädel liegt auf der Erde, und der Totengräber, der seinem Kollegen aus Hamlet im Punkt der Gefühllosigkeit für sein Handwerk nichts nachzugeben scheint, kniet und schielt mit ungeduldiger Miene zum Priester hinauf. Hinter dem Totengräber steht ein Dorfschulze oder eine ähnliche Standesperson, mit entblösstem Kopf und das Gesicht in ceremonielle Falten gelegt, ein wenig nach rechts sieht man ein paar Kavaliere der alten Schule mit Kniehosen und Jacobiner-Fräcken, und hinter diesen ein grosses Gefolge schwarzgekleideter Frauen mit schwarzen und weissen Hauben und weissen Taschentüchern vor den Augen. Die schwarzen und weissen Farben, zwischen die hie und da die roten in den Gewändern der Sänger und Chorknaben nur geringe Abwechslung bringen, machen das Kolorit des Bildes aus, und der dunkle Himmel über den dunklen Bergen im Hintergrunde trägt zu seinem tiefernsten Charakter bei. Hier wie im Bilde von 1849 ist es das Kolorit, das die Scene sowohl aus der Plattheit wie aus der Langeweile rettet. Es adelt den Inhalt der Scene, indem es vollkommen alles entfernt oder vollkommen alles unterordnet, was das Werk im Einzelnen von ordinären Farben haben könnte. Und es macht die Scene dramatischer als sie es an und für sich ist durch eine verschwenderische Anwendung von Schatten und eine karge Anwendung von Licht. In diesem Kolorit steckt eine tiefe und düstere Leidenschaft. Es tritt unverkennbar zu Tage, dass Courbet, trotz all seiner Versicherungen, mit dem Dasein glücklich und wohlzufrieden zu sein, die Dinge sehr durch die schwarze Brille sah.

„Die Steinklopfer" zeigen dieselbe trübe Anschauung. Was das Bild darstellt, ist nicht sehr interessant. Man sieht einen alten zerlumpten Mann, der Steine klopft, und einen nicht minder zerlumpten Jungen, der sich mit einem Korb voll Steinen schleppt. Das Kolorit ist hier freilich weniger arm an Farben; der alte Mann hat z. B.

einen gelben Strohhut auf dem Kopf, eine rot- und weissgestreifte Weste, braune Beinkleider und blaue Strümpfe; der Junge hat graugrüne Hosen, und beide Figuren heben sich von einem grünen Hügel ab, über dem man ein Stück von einem blauen Himmel erblickt. Aber alle diese Farben sind tief herabgestimmt auf einen Ton, der einen dumpfen Klang hat. Die Figuren sind nicht sehr lebhaft in ihren Bewegungen und ganz ohne Verbindung miteinander. Aber sie sind jeder für sich mit einer Wahrheit geschildert, die so nackt sein wollte, wie es irgend eine Wahrheit nur sein kann, wenn — ja wenn Courbet der rohe Realist gewesen wäre, der er zu sein glaubte. Aber selbst den Lumpen und Fetzen gab er, sehr wider seinen Willen, eine malerische Schönheit, und der Junge, in dem Proudhon den Typus eines von der Arbeit bis zur Verkrüppelung zerstörten Körpers sah, ist beinahe plastisch schön in seiner Stellung.

Während der Streit noch um diese Bilder tobte, nahm Courbet sie, wie gesagt, mit sich nach Deutschland. Heimgekehrt, begann er, von der Erregung der Münchener und Frankfurter gestärkt, einen ganz kolossalen Fleiss zu entfalten. Alljährlich sandte er neue Bilder in den Salon; jeder Salon hatte seinen Courbet-Skandal, und jeder Courbet-Skandal vermehrte den Trotz des Urhebers, aber auch seinen Fleiss. Als die Weltausstellung 1855 herannahte, sandte er ihrer Jury eine ganze Wagenladung Bilder ein, und da ihm der grösste Teil derselben refüsiert wurde, liess er zu neuer Erbitterung unmittelbar an der Weltausstellung eine Holzbaracke aufführen und sammelte hier den grössten Teil seiner Produktion. Auf einem Schild über dem Eingange war mit grossen Buchstaben gemalt: Le Réalisme G. Courbet Exhibition de 40 tableaux de son oeuvre Prix d'Entrée: 1 franc, und der Katalog enthält ein Vorwort, in dem der Künstler versucht hatte, seine Stellung zur Kunst zu erklären.

„Der Titel *Realist* ist mir in derselben Weise beigelegt worden wie den Männern von 1830 der Titel Romantiker beigelegt wurde. Zu keiner Zeit haben jedoch Titel den richtigen Begriff von den Dingen gegeben; verhielte es sich nicht so, würden die Werke überflüssig sein."

„Ohne mich darüber auszusprechen, ob eine Bezeichnung, die zu verstehen sich hoffentlich niemand verpflichtet fühlt, mehr oder weniger richtig ist, will ich mich auf eine Erklärung von ein paar Worten beschränken, um von vornherein Missverständnissen vorzubeugen."

„Unabhängig von jedwedem System und ohne irgend eine Partei ergriffen zu haben, studierte ich die Kunst der Alten und der Neueren. Ich habe ebensowenig die eine nachahmen, wie die andere kopieren wollen; ebensowenig habe ich daran gedacht, das unnütze Ziel, *die Kunst um der Kunst willen*, zu erreichen. Nein, ich habe ganz einfach aus der vollen Kenntnis der Tradition das begründete und unabhängige Bewusstsein von meiner eigenen Individualität vermehren wollen."

„Zu wissen um zu können: das war meine Idee. In meiner eigenen Auffassung ausdrücken zu können, wie mein Zeitalter lebt, denkt und aus-

GUSTAVE COURBET, BILDNIS DES HERRN CHAMPFLEURY

GUSTAVE COURBET, DIE STEINKLOPFER

sieht, nicht nur ein Maler, sondern ein Mensch zu sein, mit einem Wort lebende Kunst zu schaffen: das ist mein Ziel."

Wäre nicht das Schild mit dem Wort „Realismus" dagewesen, so hätte man aus diesem Vorwort zu dem Kataloge glauben können, dass Courbet eigentlich hauptsächlich gegen den Titel *protestieren* wollte, den man ihm gegeben hatte. Wenn es diesen Anschein hat, so liegt der Grund doch wohl darin, dass es Courbet auf eigene Hand schwer fiel, sich schriftlich auszudrücken, oder richtiger, dass er, sich selbst überlassen, leicht dazu kam, zu schreiben, was er selbst meinte, statt was die Anderen meinten. Seine Stellung war ja wirklich sehr verwickelt. Er musste sich mit dem odiösen Namen Realist nennen, denn als etwas anderes wollten ihn weder seine Freunde noch seine Feinde erkennen. Malte er etwas, das als nicht realistisch genug befunden wurde, so waren seine Feinde nicht weniger spitz gegen ihn als seine Freunde. Als er einmal eine Darstellung einer Rehjagd in einem schneebedeckten Walde gemalt hatte, verhöhnte ihn Maxime du Camp in vollem Ernst durch den Hinweis, dass zur Zeit des Schnees jede Jagd zufolge dem Gesetz vom 3. Mai 1844 verboten sei!

Leider sind viele der Hauptwerke von Courbets Ausstellung von der Landstrasse verschwunden. Unter den vielen nationalen Schätzen, deren die Dollar- und Kunstsammler auf der anderen Seite der Atlanten Frankreich beraubt haben, befinden sich zahlreiche Arbeiten Courbets aus seiner besten Zeit, welche gerade die um das Jahr 1855 war. Die Weltausstellung 1889 brachte jedoch mehrere seiner Bilder aus jener Periode an das Licht; andere sind endlich im Louvre und in den französischen Provinz-Museen gelandet, und ein kleiner Teil der Ausstellung in der famosen Holzbaracke in der Avenue Montaigne lässt sich so rekonstruieren. Da war u. a. das herrliche, in seiner körperlichen Fülle ganz vlämische, doch in seiner malerischen Fülle mehr spanische Bild „la Fileuse" (Museum in Montpellier), das eine vor ihren Rocken eingeschlafene Frau darstellt. Da war „l'Homme blessé", der schliesslich im Louvre Platz gefunden hat, nachdem er von 1844—47 alljährlich vom Salon verworfen worden. Der verwundete Mann lehnt seinen Kopf an einen Baumstamm, gegen den er den Degen gestellt hat, der ihn im Stiche liess. Mit seiner einen Hand hat er den Mantel an Hals und Brust aufgerissen; er ist ins Herz getroffen; man kann es an den Blutflecken auf seinem Hemde sehen. Kennte man Courbet nur aus Schilderungen, so würde man glauben, dass das Ungeheuer, als welches er gewöhnlich beschrieben wird, dieses Motiv gewählt hätte, um sich an solchen Blutflecken zu freuen, und dass er, um seine Grausamkeit zu befriedigen, den sterbenden Mann mit einem vom Leiden verzerrten Gesicht und verrenktem Körper dargestellt hätte. Aber zu dem Bilde hat Courbet sich selbst als Modell verwendet, und wie immer ist aus diesem Modell ein Bild von rein idealer Schönheit entstanden. Der verwundete Mann lehnt sich gegen den Baumstamm mit einer wunderbar schönen Bewegung, weit davon entfernt, sein Antlitz zu verzerren, macht das Leiden es schön, und die Blutflecken ahnt man mehr, als man sie sieht. Es ist gar keine menschlich mildere, idealisiertere Vorführung eines so blutigen Themas denkbar.

DIE SAMMLUNG v. PANNWITZ IN MÜNCHEN

VON

KARL VOLL

MÜNCHEN hat zwar keinen besonders guten Ruf als Sammlerstadt; aber thatsächlich birgt es eine beträchtliche Anzahl von Sammlungen alter und neuer Kunst, die wohl meistens unbekannt jedoch nicht selten überraschend gut gewählt sind. Sie danken in der Regel ihre Entstehung einem persönlichen Bedürfnis, werden ohne Beratung von Künstlern und Kunstgelehrten angelegt und bleiben nicht selten ganz verborgen, bis sie bei Auktionen plötzlich in der Oeffentlichkeit auftauchen. So hatte hier der Besitzer eines Kaffeehauses eine Galerie von Gemälden des 19. Jahrhunderts, in der sich unter anderem fast zwanzig Spitzweg befanden. Der Mann pflegte zu sagen, dass er ja auch wie andere seiner Standesgenossen am Sonntag zweispännig ausfahren könnte; aber es wäre ihm doch ein grösseres Vergnügen, so recht behaglich durch seine Zimmer zu gehen und bald dies, bald jenes Bild von der Wand zu nehmen. Das sind wahrhaft gesunde Zustände, von denen man aber ausserhalb Münchens keine Ahnung hat.

Im nächsten Monat wird wieder eine dieser im stillen zusammengebrachter Kollektionen versteigert, die allerdings zu bedeutend ist als dass sie ganz

unbemerkt hätte bleiben können. Ein angesehener münchener Rechtsanwalt, Herr von Pannwitz, lässt bei Hugo Helbing seine ausgewählte Sammlung von Erzeugnissen des alten Kunstgewerbes unter den Hammer bringen, von der ein Teil, das meissener Porzellan seit der Ausstellung von 1904 im berliner Kunstgewerbemuseum auch ausserhalb Münchens wohlbekannt ist.

Der Umfang der Kollektion Pannwitz ist nicht gross. Sie zählt wenig mehr als 500 Nummern; aber da fast alles von ausgesuchter Schönheit und Erhaltung und da gar manches Stück ein Unikum ist, so wird die Auktion ein Ereignis im deutschen Kunsthandel, hoffentlich auch in der Geschichte unserer kunstgewerblichen Museen bilden.

Interessant war die Probe auf die Verwendbarkeit dieser alten Gegenstände im Dienst der heutigen Wohnungseinrichtung. Pannwitz hat die goldenen und silbernen Becher, auch die bunten Porzellanfiguren in grossen Massen frei in den Zimmern aufgestellt. Sie wurden nicht in Glaskästen eingesperrt, sondern genau so verwertet wie das in früheren Zeiten üblich gewesen war. Diese Geräte waren ja trotz ihrer minutiösen Ausführung nicht bestimmt, vereinzelt und auf exponiertem Platz zu stehen, sondern sie sollten, wie man das auf den Abbildungen der fürstlichen Buffets und Tresors oder in den japanischen Zimmern der Rokokoschlösser sieht, durch zahlreiche Vereinigung ein blitzendes, kräftiges Leben in die stolzen Räume bringen. Die Wirksamkeit lag in der Menge und wurde dadurch doch nicht unfein. Wie das nun vor alters der Fall war, so haben die edlen Formen und die feinen Farbenspiele auch in der neuzeitlichen Wohnung sich als interessanter und gar nicht schwerlastender Schmuck erwiesen; freilich hat es auch etwas Missliches, unter Kostbarkeiten zu leben, die nicht minder zerbrechlich als wertvoll sind.

TÄNZERIN, FRANKENTHAL

Viele Sparten sind in der Sammlung vertreten. Wir finden prachtvolle alte Stoffe und Gobelins, schöne gotische Holzskulpturen, manch feine Elfenbeinschnitzerei und überaus edel gebaute Uhren aus dem 17. und 18. Jahrhundert, farbenreiche Glasgemälde und zierlichste Schmucksachen, die einst den Stolz hoher fürstlicher Personen gebildet haben mögen, sind in einzelnen Prachtstücken vertreten; aber in ihnen ruht nicht der eigentliche Wert des Ganzen. Diesen machen vor allem die Goldschmiedearbeiten und das äusserst umsichtig gesammelte *vieux saxe* aus.

Ein wundervoll gebautes silbernes Vortragskreuz aus dem 15. Jahrhundert sei hier an erster Stelle genannt. Der Katalog bezeichnet es als florentiner Arbeit, doch wird es wohl in Frankreich entstanden sein; wenigstens weisen die Typen der durchsichtigen Emails auf französischen Ursprung. Erstaunlich ist die Leichtigkeit und das Raffinement, mit dem die, wie üblich, an den zwei Armen und am Oberteil angebrachten Vierpässe in die dreigeteilten Lilien übergeführt sind, die den Abschluss der Arme bilden. Unter den Bechern aber ragt hervor ein sehr grosser Pokal von dem nürnberger Goldschmiede Straub, um das Jahr 1580 angefertigt. Die Feinheit der Ornamente und der Spiegelglanz der Buckeln weisen noch auf die Blütezeit des deutschen Kunstgewerbes. Eine grosse Rarität, die allerdings rein künstlerisch nicht ganz so hoch steht, ist das Prunkgefäss in Form eines springenden Hirsches aus Silber mit Emailverzierung.

Ueberraschend gut ist die fliessende spiegelnde Farbenwirkung zweier Majolikateller von Derutafabrikat, die aus der Sammlung Somzée stammen. Aber wichtiger als all das, was hier nur so kurz erwähnt werden konnte, ist die Porzellanabteilung. Sie umfasst fast ausschliesslich die früheste Periode der meissener Blütezeit und enthält besonders viele Arbeiten von Meissens bestem Modelleur Johann

JOHANN JOACHIM KÄNDLER, LEBENSGROSSES PERLHUHN, MEISSEN, FRÜHE EPOCHE

ROSSEBÄNDIGER, MONTIERUNG IN BRONZE, MEISSEN

Joachim Kändler, darunter manches Stück, das sonst nicht nachweisbar ist. Kändler, der als Bildhauer sich der Richtung des Bernini angeschlossen hatte, hat auch als Modelleur für die Porzellanfabrik der sächsischen Herrscher bis ungefähr zum Jahre 1740 an den schweren Formen des Barocks festgehalten und hat erst von da ab den Stil des eigentlichen Rokoko gepflegt. Obwohl man nun so oft sagt, dass das Porzellan geradezu die typische Kunst des Rokoko sei, so hat Kändler sein Bestes noch als Barockkünstler geleistet. Diese frühen Werke des Mannes, der die durch Böttger geschaffene und verluderte Manufaktur zu ihrer noch heute bekannten Höhe führte, hat Herr von Pannwitz in guten und fast ausnahmslos bemalten Exemplaren gesammelt. Wie die Formen noch sehr fest und dem Barock entsprechend breit sind, so ist der farbige Dekor, der jedoch nicht von Kändler herrührt, etwas speckig und zu massiv, aber von bedeutender Tiefe. Das starke reine Gelb, das volle Rot und das leider oft zu sehr glänzende Schwarz bestimmt die Wirkung dieser bemalten Figuren. Hauptsächlich sind es Gestalten aus der italienischen Komödie, Harlekins, Krinolinengruppen und dann die sogenannten Königsplastiken, die Pannwitz reihenweise zusammengebracht hat, während er unter den übrigen Erzeugnissen der Manufaktur nicht so viel für seine Zwecke Taugliches fand. Ein besonders schönes in der Farbe noch sehr sparsam behandeltes Stück stellt angeblich August III. als Freimaurernovize dar, wie er von einem andern Freimaurer in die Geheimlehren des Ordens eingeweiht wird, ein anderes soll ihn mit der Gräfin Brühl in höfisch eleganter Unterhaltung, wieder eines denselben Herrscher hoch zu Pferd mit dem nebenher laufenden Mohren zeigen. Von einem vielbesprochenen Kapitalstück erzählt man, dass es seinen Vater August den Starken darstelle, wie ihn die Gräfin Orselska pflegte, da er vom bösen Zipperlein geplagt war. Diese Dame war eine natürliche Tochter des Königs, und ein anderes — nicht bei Pannwitz befindliches — Exemplar der gleichen Gruppe, das zu Füssen des kranken Königs ein Wickelkind hat, deutet an, dass er auch die Schönheit seiner eigenen Tochter zu schätzen wusste. Wenn die allerdings nicht unbestrittene Deutung auf August den Starken richtig ist, dann wäre die künstlerisch sehr feine Gruppe auch kulturhistorisch ein äusserst interessantes Dokument.

Zwei lebensgrosse Perlhühner von Kändler modelliert gehören in ihrer naturalistischen Schärfe der Formen und durch die ungewöhnlich reiche und dabei zarte Bemalung zu dem Allerbesten der Sammlung. Sie stammen aus jener grossen Serie von Vögeln, die August III. für das japanische Palais bestellte und die ausserhalb der königlichen Sammlungen von Dresden kaum wieder zu treffen sind. Für denselben Herrscher waren wohl auch jene sonst nicht mehr nachweisbaren grossen Vasen mit gelbem Fond bestimmt, die in ihrer Anlehnung an chinesische Motive offenbar noch der frühen Zeit der Fabrik angehören und im Dekor unter die feinsten meissener Gefässe zählen. Herr von Pannwitz besitzt sie noch ein zweites Mal mit blauem Fond von gleich guter Ausführung, allerdings von nicht ganz so vornehmer Wirkung. Aus Kändlers Rokokoperiode seien hier nur noch zwei weibliche allegorische Figuren aus der Serie der fünf Sinne erwähnt, die von einem beinahe wollüstigen Reiz der

AUGUST DER STARKE VON DER GRÄFIN ORSELSKA GEPFLEGT, MEISSEN

DER VOGELHÄNDLER, TAPISSERIE VON AUBUSSON

HOHE STANDUHR IN CHINESENMALEREI, MONTIERUNG IN BRONZE, MEISSEN

Bewegung und von einer fast möchte ich sagen üppigen Grazie sind.

Aus Meissens späterer Zeit hat die Sammlung nur weniges; dagegen besitzt sie Hauptstücke von den Konkurrenzfirmen. Unter diesen ist Nymphenburg am besten, freilich auch nur mit wenigen Stücken vertreten. Es ist seltsam hier zu sehen, wie unter der reichen Menge der Meissner Gruppen die wenigen Nymphenburger Figürchen hervorstechen und ihr noch nicht altes, aber umsomehr verdientes Renommée bewähren unter allen Erzeugnissen der Porzellanmanufaktur des 18. Jahrhunderts, doch die künstlerisch gediegensten und wirklich schönsten zu sein. Die Figürchen der Hofdamen in zart bemalten koketten Gewändern sind in einer überaus geschmackvollen Weise koloriert; die Farbe geht in sanften Tönen aus einer Nüance in die andere, wie das Meissen nie gekonnt hat. Aeusserst charakteristisch ist die Sprache der scharf geschnittenen Formen. Die kleinen Büsten der Jahreszeiten mögen zum Vollkommensten gehören, was die Malerei auf diesem sonst nicht leicht künstlerisch zu traktierenden Gebiet geleistet hat. Selbstverständlich ist Domenicus Auliczek, der bedeutendste aller Porzellanformatoren wenigstens mit einigen Arbeiten vertreten; es sind die kleinen Putten, unter denen eine bewundernswert zart koloriert ist.

Wenn wir aus der Frankenthaler Fabrik noch eine prachtvolle Tänzerin und aus der von Sèvres noch zwei Teller mit dem so sehr geschickten, aber doch nicht sehr geschmackvollen *Rose Dubarry* Dekor erwähnen, dann können wir diesen freilich nur kurzen Ueberblick über die ausserordentlich wertvolle Sammlung schliessen. Es bleibt nur übrig zu sagen, dass die Illustrationen dem stolzen bei Helbing erschienenen Werke über die Kollektion Pannwitz entnommen sind, zu dem Dr. Bassermann-Jordan ein kurzes, aber trefflich orientierendes Vorwort geschrieben hat.

MAJOLIKA, DERUTA
ANF. XVI. JAHRH.

BÖCKLIN UND HOLBEIN

Wir wiesen in unserer vorigen Nummer schon darauf hin, dass Karl Voll in den süddeutschen Monatsheften einen Angriff auf Bemerkungen in Meier-Graefes Böcklinbuche vollzog und dass uns Meier-Graefe eine Antwort auf diesen Angriff sandte. Obwohl wir sein Manuskript bereits am 9. August empfingen, war es bei dem Umfang der Meier-Graefeschen Entgegnung nicht mehr möglich gewesen, diesen Beitrag und den Vollschen Aufsatz in der Septembernummer unterzubringen.

Es handelt sich um die Kritik, die Meier-Graefe dem bekannten Selbstporträt Böcklins in der Nationalgalerie zu teil werden liess: Böcklin mit dem fiedelnden Tode. Gemalt, d. h. aus gesundem künstlerischen Bewusstsein entstanden, sei das Bild nicht. Es sei nur noch gerade der Versuch gemacht, den Vorgang in das Malerische zu übertragen, aber eilig, wie man in Kriegszeiten Brücken für die Soldaten baue. Man entdecke bei jedem neuen Besuch neue Mängel. Man unterscheide immer mehr eine ursprüngliche Aufzeichnung, der nur gerade die Sichtbarmachung des Vorgangs gelinge, und eine fragmentarische Bedeckung dieses Grundes mit Pinselstrichen. Diese trügen nicht selbstthätig die Handlung, sondern seien wie zum Schein gemacht: Zieraten an einem Nutzbau ohne Zweck und Zusammenhang. Solange man vom Bilde einen geschlossenen harmonischen Kosmos verlange, der ein gesetzmässiges Abbild der Anschauung des Künstlers gäbe, solange sei das Selbstporträt mit dem Tode unendlich schwache Kunst. Dagegen melde es, wie Böcklin im Jahre 1872 ungefähr aussah und gäbe im übrigen eine sonderbare Situation. Jeder naive Betrachter habe zuerst die peinliche Empfindung, dass dort ein Mensch für die Ewigkeit mit einem Totengerippe zusammengethan sei, und diese Pein würde ihn abstossen, wenn er nicht erführe, dass der zu solcher Nachbarschaft Verurteilte den berühmten Meister darstelle.

Uns geht es gerade umgekehrt. Wir finden das Bild so geschlossen, dass, wenn das Bild im allgemeinen einen Menschen darstellen würde, der dem Tode lauscht, wir ihm keine bessere Grundlage wünschen könnten, als eben den Kopf, der das Selbstporträt von Böcklin ist. Wir finden, dass dieser Kopf, ganz gleichgültig, dass es Böcklin ist, sich ausserordentlich für die Zusammenstellung mit dem Tode eignete.

Wir können auch in dem, was dann folgt, Meier-Graefe nicht beipflichten. „Wüsste er nichts von Böcklin,“ setzt der Verfasser in seinem Buche den Kampf gegen den schweizer Meister fort, „wüsste er nichts von Böcklin, so wäre dem sündigen Lebemann statt des Totenkopfes vielleicht ein hübsches Lockengesicht lieber, dem Trinker ein gefülltes Weinglas — auch das hat Böcklin bei einem anderen Selbstporträt nicht höheren Wertes geliefert —, dem Kartenspieler das Sinnbild seines Lasters. Kurz, der Betrachter mischt sich in die Sache; und man kann es ihm nicht verdenken, denn nichts anderes ausser dem Sinnbildlichen tritt entscheidend in dem Bilde hervor. Da es sich aber hier nicht um irgend einen Kammersänger oder andere unbekannte Sterbliche, sondern um den bekannten Meister Böcklin handelt, unterwirft sich der Betrachter, nimmt das Sinnbildliche hin und bringt die Bedeutung des Selbstporträtierten mit der Bedeutung des Totengerippes zusammen. Der eine findet das Symbol so, der andere so, und schon sind wir in dem uferlosen Gebiet der eigentlichen Sphäre Böcklins.“

Wir begreifen durchaus nicht, wie Meier-Graefe Böcklin verbieten will, sich mit einem ihm aufspielenden Tod zusammenzumalen, da seine Komposition rhythmisch bewegt und ausdrucksvoll ist; wir begreifen nicht, wie Meier-Graefe dazu kommt, das Gefühl eines „bilderlosen Vergessens“ von allen Kunstwerken, mithin auch von diesem zu *fördern* anstatt sich damit zu begnügen,

dass er konstatiert, es giebt Bilder, die das Gefühl eines bilderlosen Vergessens erwecken, und es hat zu allen Zeiten andere, ebenfalls gute gegeben, die uns mit ihrem Thema packen. Der Gipfel des Meier-Graefeschen Unrechts in jeder Hinsicht ist aber in seinem Vergleich Böcklins mit Holbein zu finden. Ist es immer schon misslich, einen ausgezeichneten Künstler darum schlecht zu finden, weil er nicht so gut wie Holbein male – welche Maler sind es denn, die so gut wie Holbein malen! wie viele rühmt Meier-Graefe in seiner Entwicklungsgeschichte, die doch auch nicht so gut wie Holbein malen! – so ist es geradezu grotesk, dass Meier-Graefe, um Böcklin zu zermalmen, den Schatzmeister Tuke wählte. Wir hätten es unrecht, aber vom Standpunkt der Meier-Graefeschen Polemik einleuchtend gefunden, wenn er Böcklins Selbstporträt mit einem der *guten* Bildnisse von Holbein verglichen hätte. Durch die Wahl des Schatzmeisters aber muss über Meier-Graefe das Urteil gefällt werden, dass ihm die Sicherheit im Erkennen des Wertes von Kunstwerken doch in bedenklichem Grade abgeht. Und er, der sich scheinbar so gar nicht vom Thema eines Bildes beeinflussen lässt, scheint bei diesem Bildnis doch gerade durch den vorgeführten Tod kaptiviert worden zu sein, denn sonst wird seine Liebe zu diesem Bilde gänzlich unverständlich. Das Antlitz des dargestellten Herrn Tuke ist in bezug auf Feinheit der Zeichnung und Feinheit der Malerei weit von dem Glanz der *guten* Bildnisse von Holbein entfernt und der Tod so überaus schlecht mit dem Dargestellten verbunden, der Dargestellte im Ausdruck so wenig mit dem Tode korrespondierend, der Tod in der Gruppenbildung so überaus wenig rhythmisch, dass das Gerippe wie hinzugefügt, das Porträt als solches auch ohne Gerippe denkbar erscheint. So fällt der Vergleich mit Böcklins Selbstporträt nicht einmal zu Böcklins Nachteil aus. Denn zweifellos ist das Bild im Rhythmus ausgezeichnet und Böcklin und der Tod bilden eine untrennbare Gruppe. Hatten wir aber schon immer den Schatzmeister Tuke wenig geliebt und die Komposition mit dem Tode gehäuft, äusserlich und steif gefunden, so hatten wir doch nie uns mit dem Gedanken befasst, der ohne inneren Zusammenhang hinzugefügte Tod wäre möglichenfalls auch thatsächlich, d. h. von fremder Hand, nur hinzugefügt. Bis Karl Voll kam und uns in seinem Aufsatz eine recht plausible Auffassung zu vertreten scheint. D. Red.

❦

DER SCHATZMEISTER BRYAN TUKE

Voll schreibt: „Das Bild wird auf Grund der Inschrift dem jüngern Holbein zugeschrieben und diese Zuschreibung mag auch im allgemeinen stimmen, obwohl die Inschrift nicht echt ist.

Das Porträt befindet sich eben schon seit dem 16. Jahrhundert im Besitz der Wittelsbacher und hat dadurch eine viel zu gute Provenienz als dass man gegen die Taufe ohne zwingenden Grund viel Zweifel aussprechen dürfte. Immerhin ist die Arbeit etwas äusserlich und mitunter fast derb.

Nun schreibt Waagen in seinem Werk über die Kunstschätze in England, dass das Bildnis des Bryan Tuke noch ein zweitesmal vorkomme und zwar in Grosvenorhouse, wo die berühmte Sammlung des Herzogs von Westminster aufbewahrt wird. Waagen bemerkt dabei, dass die englische Replik den Mann ohne die Begleitung des Todes zeige. Das gleiche berichtet noch Scharf im Jahre 1868. Spätere Holbeinforscher wie Woltmann haben das Bild in Grosvenorhouse nicht mehr gesehen. Dem Verfasser dieses Aufsatzes aber war als Konservator der Pinakothek der Fall wichtig genug um ihm näher nachzugehen; denn an dem Befund der englischen Replik mochte schliesslich das Urteil über das münchener Exemplar wesentlich aufgeklärt werden,

jedoch konnte er das von Waagen und Scharf erwähnte Bild nicht in Grosvenorhouse finden. Der Sekretär der Sammlung war liebenswürdig genug in einer andern dem Herzog von Westminster gehörigen Galerie recherchieren zu lassen; aber auch diese Bemühung war erfolglos. Während er mir nun die zur Recherche benützte Photographie zurückgab, sah uns der steinalte eisgraue immer noch stattliche Portier von Grosvenorhouse über die Schulter und sagte ganz bestimmt: I know this picture. It must be in this house; but there was not the death's head. Der Mann hat gewiss Waagen's und Scharf's Referate nicht gelesen. Er kann also als unbefangener Zeuge gelten und aus der Übereinstimmung seiner Aussage mit der der erwähnten Kunstforscher geht hervor, dass erstens Waagen wohl Recht hatte als er sagte, dass es ein zweites Bildnis des Bryan Tuke gab und dass auf diesem die Darstellung des Todes fehlte. Mehr habe ich über das Bildnis nicht erfahren können; aber trotz dieser Dürftigkeit haben wir doch in Waagen's Notiz ein sehr schätzbares Material zur Beurteilung des münchener Bildes erhalten.

Der Tod hat nicht nur auf der englischen Replik gefehlt, sondern ist auch ursprünglich auf dem münchener Exemplar nicht gewesen. Man sieht deutlich, dass die für die Untersuchung der Echtheit alter Bilder so wichtige Sprungbildung bei dem eigentlichen Bildnis so fein und zart ist wie bei den altdeutschen Gemälden überhaupt, während sie auf dem ganzen Hintergrund — das Totengerippe mit einbegriffen — nicht nur viel gröber, sondern überhaupt prinzipiell anders ist. Es kann somit kein Zweifel walten, dass der Hintergrund von einer Farbmasse bedeckt ist, die anderer Art ist als die des Porträts selbst.

Man sieht ferner, dass unter der Partie des Skelettes, die über das Kleid des Bryan Tuke übergreift, dieses Kleid noch durchschimmert, dass also das Skelett über das Tuch gemalt ist und endlich sieht man, dass unter dem Stundenglas noch der karrierte Brokatstoff von Bryan Tukes Ärmel in voller Deutlichkeit daliegt. Wenn man dann das Bild aus dem Rahmen nimmt, zeigt sich auch, dass der Hintergrund in dem charakteristischen Grünblau gehalten war, das bei Holbein so oft vorkommt. Es handelt sich also hier um eine der in der alten Pinakothek nicht seltenen Übermalungen und Abänderungen an alten Bildern.

Wenn wir nun die Art prüfen, wie das auf den Ärmel gemalte Stundenglas zur übrigen Behandlung passt, so zeigt sich, dass der zweite Maler aus Mangel an Platz recht ins Gedränge kam. Das Stundenglas ist übel in den Raum gestellt und befindet sich eben an ungeeigneter Stelle. Die offenkundige Fehlerhaftigkeit dieser Partie macht einen um so schlimmeren Eindruck, als der Urheber der Übermalung nicht das gleiche gute Gold benützte wie der Meister des Porträts. Die Nuancen des Goldes beim Stundenglas und beim Brokat stehen sehr hart gegeneinander.

Bösartiger als diese Einzelheit wirkt die ungeschlacht lange Sense, die der Tod vom rechten Rand des Bildes über dessen ganze Breite weg nach links gehen lässt. Sie ist so flach und zugleich plump, dass der Autor des knapp geschilderten Porträts, den wir einstweilen Holbein nennen wollen, unmöglich dafür verantwortlich sein kann. Er kann schon deswegen nicht dafür verantwortlich gemacht werden, weil der materiellen Schilderung des Metalls in Form und seinem blinkenden Glanz nicht entfernt die Beachtung geschenkt wurde, die man nicht nur bei Holbein im allgemeinen, sondern auch im besonderen bei diesem Bildnis dem sogenannten Beiwerk gewidmet findet.

Trotzdem ist die Trivialität im Arrangement der Sense und die Geringwertigkeit ihrer malerischen Erscheinung nicht das schlimmste an der Darstellung des Todes. Viel peinlicher wirkt der Unterschied zwischen der zwar flauen, aber tonig warmen Behandlung des Todes und dem vornehmen, aber kühlen Emailglanz des Porträts. Heiss und Kalt, Süss und Sauer, sind keine so unversöhnlichen Gegensätze wie die Nuancen der Darstellung des Todes und des Porträts von Bryan Tuke. Hier stehen sich zwei völlig verschiedene Stile gegenüber. Der weiche, malerisch so reich nuancierte vom 17. Jahrhundert und die scharfe Sachlichkeit des frühen 16. Jahrhunderts, dem Holbein angehörte.

Nicht nur malerisch genommen stehen sich aber hier zwei verschiedene Zeitalter gegenüber, sondern auch im kulturhistorischen Sinn lässt sich der gleiche Unterschied erweisen. Die alte Zeit, zu der wir noch Holbein rechnen müssen, kannte keine Anatomie. Wie grossartig ist Holbein's Totentanz, wenn wir ihn nur als Kunstwerk betrachten, aber wie ganz verfehlt ist er vom anatomischen Standpunkt aus. Wahrscheinlich wäre er allerdings künstlerisch desto weniger gut, je mehr er anatomisch korrekt wäre. Die alte Zeit liess den Menschen auch als Gerippe noch leben, handeln, denken und sprechen. So schuf sie jene Gestalten des Todes, für die der Anatom als solcher vielleicht nur Verachtung hat, aber die der übrigen Menschheit die tiefsten Gefühle aufwühlen, so wie das eben Holbein in seinem Totentanz zu thun gewagt hat.

Der Tod auf dem münchener Bildnis des Bryan Tuke dagegen hat nicht das Sprechende, Ergreifende, Aufregende der alten Todesfiguren. Er ist ein glattes akademisches Skelett, osteologisch ziemlich wacker behandelt, nicht ohne einigen Stolz des Künstlers auf die Kenntnis der Artikulation des Knochenbaus; aber er ist so gähnend langweilig wie eben ein braves Skelett sein muss. Er ist sogar etwas unangenehm, aber auch das liegt eben in seiner anatomischen Korrektheit.

Von grösstem Interesse wäre es nun, zu wissen, ob wenigstens die nicht übermalten Partieen von Holbein gemalt sind. Auf diese Frage kann zur Zeit eine beweisfähige Antwort nicht gegeben werden. Die Übermalung fälscht den Eindruck so sehr, dass man trotz der unleug-

bar wenig qualitätvollen Art des eigentlichen Porträts das Bild in seiner ursprünglichen Anlage dem Holbein nicht absprechen darf. Das sieht man besonders an dem Ausdruck des Mannes, der jetzt fatalistisch-phlegmatisch erscheint und dessen stumpfes Lächeln man versucht ist, als Gleichgültigkeit gegen den Tod auszulegen. Diese Auslegung ist aber gewiss nur eine Unterschiebung, die durch das nebenanstehende Skelett hervorgerufen wird. Also lassen wir am besten die Frage nach der Eigenhändigkeit der Ausführung durch Holbein auf Seite.

Mit dem Ergebnis dieser Untersuchung vergleiche man nun die Bemerkungen, die Meier-Graefe in seinem Buch „der Fall Böcklin" über das besprochene Bild macht. Er stellt es Böcklins Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tod gegenüber und kommt zu dem Resultat, dass dieses ein schlechtes, weil uneinheitlich empfundenes Bild sei . . . Seite 102 führt Meier-Graefe dann den Vergleich zwischen dem Holbein'schen Porträt mit Böcklin's berliner Selbstbildnis weiter: „Der Zufall will, dass der soeben besprochene Vorwurf Böcklins drei und ein halbes Jahrhundert vor ihm einem der grössten Maler der Vergangenheit diente, einem Ahnen deutscher Kunst, vor dem wir uns alle in Verehrung beugen: Holbein. Und das Bild ist eines seiner Meisterwerke geworden."

„Auch Holbein malte einst einen Menschen mit einem Totengerippe, ganz ähnlich wie das erwähnte Selbstporträt Böcklin's der Nationalgalerie: es ist das bekannte Schatzmeisterbildnis mit Tod und Stundenglas der münchener Pinakothek. Man weiss nicht, ob Holbein auf den Einfall kam oder der Kunde, ob es ihm angenehm war oder nicht. Er malte das Bild jedenfalls, als ob es so sein müsste. Das Skelett ist bei nahem betrachtet eigentlich viel unheimlicher als das Böcklin's, ja es hat einen ungeheuerlich grausigen Ausdruck, während der Moderne das seine mildert. Es grinst mehr als operettenhaft; mit der gewissen oder vielmehr ungewissen Geste toter Knochen, die längst keine Haut mehr gesehen haben. Bei Böcklin geht der physiognomische Ernst des Menschen einigermassen mit dem Memento mori zusammen. Bei Holbein aber gar nicht. Denn das Gesicht des Schatzmeisters lächelt in breiter, liebenswürdiger Behaglichkeit, als sässe daneben ein hübsches Kind vom Hofe Heinrichs VIII. oder als speiste er in beschaulicher Gesellschaft. Das heisst: der Holbein ist im Vorwurf viel krasser noch als Böcklin. Denkt man ihn sich nicht gemalt, sondern dieses breite, behagliche Lächeln und dieses grausige Gerippe in der Wirklichkeit nebeneinander, so erhält man einen Kontrast, den man nicht ohne Entsetzen oder Empörung ertragen könnte. Woher kommt es nun, dass man bei dem sanfteren Böcklin nicht das Unbehagen, von dem ich sprach, unterdrücken kann, während der wilde Holbein zu den Lieblingen des Kunstfreundes gehört. — Weil der Holbein phänomenal gemalt ist und der andere nicht. Man vergleiche die grobe Unsicherheit Böcklin's, seine kaum zusammenhängende Materie mit der Art des anderen. So überwältigend ist die Kunst in dem Schatzmeister, dass nichts von dem Bedenklichen bleibt. Der furchtbare Kontrast im Gegenstande geht vor dem Kontraste der Farben unter. Das höhere Wunder geschieht: die Schöpfung der Materie. Unendlich grösser als der Mut zwei so heterogene Dinge wie Leben und Tod zu vereinen, ist die Erfindung dieser Harmonie von Olive, Gold und Schwarz; unübertrefflich diese Zusammenstellung der Stoffe im Kostüm, die sicher schon im Leben bewundernswert waren, hier aber eine über alles Brokat und Gold weit hinausgehende Pracht erreichen. Das Reichste von allen aber scheint mir just der Tod. Er steht mit seinem Olive nicht nur in dem herrlichen Kontrast zum Fleischton, der schwarzen Seide u. s. w., nicht nur bildet er in Umriss und Modellierung eine dem Übrigen überraschend angeschmiegte Arabeske, sondern er entwickelt noch obendrein in sich selbst eine nur dem Hauch vergleichbare Abstufung der Farbe von fahlem Graubraun bis zum starken Olive. Dadurch löst sich das Scheussliche in Schönheit. Es verschwindet nicht, wir sehen es ja deutlich, deutlicher als bei Böcklin, es verliert nichts von seiner sichtbaren Art. Es geht in eine höhere Existenz über. Hexerei giebt es nicht. So muss also wohl die Malerei der Wunderthäter sein."

Meier-Gräfe macht auf Seite 33 seines Buches eine etwas missgünstige Bemerkung über die „Kenner" der alten Meister. Er wird sich also durch die oben angestellte Prüfung von Holbeins Bildnis kaum sehr betroffen fühlen und wie das in solchen Fällen üblich ist, sagen, dass es ihm gleichgültig sei, wer den Tod gemalt habe, ob Holbein oder ein anderer, wenn die Malerei eben nur gut sei. Darum möchte ich diese Gegenrede hier so weit wie möglich schon im voraus entkräften.

Ein Kunstwerk wird, je besser es ist, desto mehr Stil haben: nicht nur den persönlichen Stil des Meisters, sondern auch den der Zeit, in der es entstanden ist. Unter allen Umständen bedeutet darum die im Stile einer andern Zeit oder Person ausgeführte Veränderung eine Störung der alten stilistischen Einheit. Ob die Erweiterung gut oder sogar noch besser gearbeitet ist als das Werk ursprünglich war, kommt dann weiter nicht in Betracht. Die schönste Rokokokapelle wird an einem romanischen Dom immer ein störendes Beiwerk bilden, wie man das z. B. an der gewiss fein gebauten Schönbornkapelle sehen kann, die den an sich weniger fein konstruierten alten würzburger Dom nicht etwa schmückt, sondern entstellt. Unsere preziösen Geschmacksrichter von heute können es kaum ertragen, wenn man ein Gemälde nicht in den Rahmen stellt, der ihm aus stilistischen Gründen gebührt; aber wenn das Gemälde dann in seinem inneren Aufbau so von Grund auf verändert wird, wie das des Bryan Tuke, können sie doch in Entzückung geraten. Weniger Raffinement des Geschmackes, aber mehr Konsequenz und Ursprünglichkeit der Anschauung wäre entschieden besser.

Der besprochene Vergleich zwischen Holbein und Böcklin hat noch ein ganz besonderes Interesse. Meier-Graefe gehört gewiss zu jenen, die sich zu einer vorurteilslosen Auffassung der alten und neuen Kunst bekennen. Ob ein Bild von Holbein oder von Böcklin gemalt sei, giebt ihnen, wenn man ihren Worten glaubt, nicht den Ausschlag bei der Beurteilung des Wertes. Sie behaupten mit Recht, dass ein vollwertiges modernes Kunstwerk nicht verliere, wenn man es mit einem erstklassigen alten Meisterwerk vergleiche. Aber ich fürchte doch sehr, dass wir es hier nur mit einer allerdings sehr guten Theorie zu thun haben, die in der Praxis nicht befolgt wird. Im gegebenen Fall wenigstens handelt es sich um ein altes Gemälde, das von Haus aus wohl nie sehr gut gewesen ist und das in späterer Zeit sehr unglücklich umgearbeitet wurde. Aber das Gemälde ist ein Porträt und soll von Holbein d. J. stammen. Nun kommt die ewig zu beobachtende Befangenheit und jene Art der Beurteilung, die nicht die vorhandenen Thatsachen klar beobachtet, sondern mit Hilfe von Vernunftschlüssen — freilich unvernünftig genug — den Wert des Kunstwerkes festzustellen sucht. Der Gedankengang ist hier folgender: Das Bild ist nicht bezweifelt; also echt. Ein echtes Porträt von Holbein d. J. muss immer gut sein. Also ist das vorliegende Bild gut, womöglich sehr gut und muss darum bewundert werden. Daran knüpft sich der weitere Gedankengang: Holbein ist der Urheber des Totentanzes, der glänzendsten Paraphrase über den Tod, die der bildenden Kunst überhaupt gelungen ist. Das Porträt enthält ein Skelett, das jedenfalls auch von Holbein gemalt ist; denn es ist noch nie bezweifelt worden. Das Skelett muss also erstens gut gemalt und ausserdem erschütternd tiefsinnig sein. Indem dann beide Gedankengänge sich verbinden, entsteht das Schlussresultat der verschiedenen logischen Operationen: aus dem entstellten Bildnis des Bryan Tuke, das möglicherweise nicht von Holbein herrührt und niemals sehr bedeutend war, wird ein Meisterwerk ersten Ranges, gegen das jedes andere Porträt, auf dem ein Skelett oder Totenkopf vorkommt, einen schweren Stand hat. Ist dann gar die These zu beweisen, dass Böcklins Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tod ein schlechtes Bild ist, an dem man bei jedem neuen Besuch neue Mängel entdecken wird, dann braucht das Holbein'sche Bild nur resolut gelobt zu werden und der Böcklin ist in Grund und Boden kritisiert.

Meine Absicht ist hier nicht für Böcklin einzutreten; denn für meinen Geschmack hat er zu viel akademisches in der Farbe und arbeitet zu sehr mit einem wenig variablen Apparat der fast stets gleichen Stimmungen und Figuren, als dass das Urteil über ihn nicht noch einmal revidiert werden müsste. Aber vieles von dem, was Meier-Graefe an Holbein lobenswert findet, das trifft für Böcklin zu, vor allem die Einheitlichkeit der Konzeption, und nichts von dem, was aus dem durch Meier-Graefe gezogenen Vergleich gegen Böcklin zu folgen schien, lässt sich bei einer genauen Prüfung des münchener angeblichen Holbein aufrecht halten."

❀

Meier-Graefe antwortete mit dem Aufsatz:

HOLBEINS SCHATZMEISTER

Dr. Voll hat in den „süddeutschen Monatsheften" vom August d. J. versucht, ein von mir gegen Böcklin vorgebrachtes Argument dadurch zu entkräften, dass er das Holbeinsche Porträt des Schatzmeisters mit Tod und Stundenglas in der münchener Pinakothek für zweifelhaft, wenn nicht gefälscht erklärte. Ich habe im „Fall Böcklin" dieses Bild dem Böcklinschen Selbstporträt mit dem Tode gegenübergestellt und aus dem Vergleich der Behandlung, die beide Meister dem Tod auf ihren Bildern zukommen lassen, gewisse Schlüsse gezogen, die zum Vorteil Holbeins zum Nachteil Böcklins ausfielen. Der Aufsatz Volls wurde, bevor er in der Öffentlichkeit erschien, von zwei Kunsthistorikern als Quelle benutzt. Herr von Bürkel in den „münchener neusten Nachrichten" vom 25. Juli, Herr Otto Grautoff in den leipziger neusten Nachrichten vom 28. Juli nahmen die Behauptung Volls ohne weiteres als erwiesen an und bestätigten seine Schlüsse auf den Wert meines Urteils. Darauf ging der „Reinfall Meier-Graefes" durch die ganze Tagespresse. Ich gestehe, dass es mir im Folgenden weniger auf den Fall Böcklin als auf Holbein ankommt. Der angegriffene Vergleich spielt unter meinen Argumenten keine so entscheidende Stelle, dass ich unbescheiden genug sein dürfte, deswegen viel Worte zu machen. Der Angriff Voll auf eins der schönsten Bilder in deutschem Besitz scheint mir wichtiger, denn die Folgerungen des Kritikers Voll könnten bei seiner bereits bei anderen Gelegenheiten bewiesenen Energie den Konservator Voll, dem die münchener Pinakothek untersteht, zu einer Operation des Bildes treiben, die schmerzlicher wäre als die an meinem Buche.

Voll steht dem ganzen Bilde Holbeins äusserst skeptisch gegenüber. Er hat übrigens keinen Geringeren als den Engländer Wornum zum Vorgänger. Woltmann sagt in seinen Werke über Holbein (Seemann, 1874 S. 345) in einer Fussnote über das münchener Gemälde: „Dass Mr. Wornum das Bild bezweifelt, es in der Art des van Melem gemalt nennt und sagt „the style does not proclaim it to be the work of Holbein" hat wohl in der früheren Aufstellung seinen Grund." Voll geht nicht so weit wie der Engländer, der diesmal weniger sicher sah als in Dresden, aber auch er schätzt das Bild sehr gering ein, selbst für den Fall, dass der von ihm möglicherweise Holbein gelassene Teil echt wäre, und erklärt mit Bestimmtheit den Tod auf dem Bilde für späte Zuthat und wertlos. Ich lege auf diesen Dualismus seines Urteils, das historische und das wertbestimmende Moment, den er wiederholt betont, besonderes Gewicht.

Voll hat oft recht kühne Behauptungen aufgestellt, zumal in seinem guten Buche über van Eyck, wo er auch

ein paar sehr edlen Werken den Rang abspricht. Er wurde damals mit übertriebener Schärfe zurückgewiesen und in seiner zweifellos ernsten Überzeugung verkannt. Diesmal hat er es sich sehr viel leichter gemacht und nur die Fehler seiner Methode gezeigt, ohne die Vorzüge sehen zu lassen. Alle seine Irrtümer gehen nach meiner Ansicht auf dieselbe Quelle zurück: auf eine Constatierung mehr oder weniger wahrscheinlicher Möglichkeiten, aus denen mit grosser Bestimmtheit falsche Schlüsse gezogen werden. Ich werde mich bemühen, diese Möglichkeiten zu untersuchen und alles, was ohne Zwang geglaubt werden kann, zuzulassen, und dann die Schlussfolgerungen betrachten.

Die Belege Volls, dass Waagen und Scharf eine Wiederholung des Bildes ohne den Tod erwähnen und dass „der steinalte, eisgraue, immer noch stattliche Portier von Grosvenorhouse" diese Replik gesehen hat, sind nicht ernsthaft. Voll selbst hat die seit den achtziger Jahren verschollene Replik nicht wiedergefunden. Waagen sagt in seinem bekannten Werk über die englischen Kunstschätze (deutsche Ausg. von 1838 II, 304) von dem londoner Bilde: „In den sehr ansprechenden Zügen herrscht eine leise Melancholie und eine Feinheit der Durchbildung und des Naturgefühls von wunderbarem Reiz" und fügt der kurzen Beschreibung hinzu: „Das Bild in Corshamhouse" (wo sich das Bild damals im Besitz des Lord Methuen befand) „ist bis auf den Kopf leider sehr vertrocknet und verwaschen; bei dem Bild in Schleissheim" (jetzt in der Pinakothek) „haben nur die Hände gelitten. Hoffentlich wird es in der neuen Pinakothek zu München einen Platz finden." Die von Voll angezogene Notiz bei Scharf (in der PallMall Gazette vom 24. Juni 1868) klingt insofern anders als sie von „hoher Vollendung, in einem schönen warm-braunen Ton" spricht und die Ausführung der Nebendinge aufs höchste preist, also den von Waagen betonten sehr schlechten Zustand des Bildes nicht erwähnt. In den „Art Treasures" von 1854, der englischen Ausgabe des Waagenschen Werkes, wird das Bild nicht erwähnt. Es wäre nach so einwandsfreien Zeugen unangebracht, das Gedächtnis des steinalten eisgrauen Portiers zu verdächtigen. Es steht fest, dass das verschollene londoner Bild ohne Tod existiert oder existiert hat. Nur: lassen diese höchst summarischen, offenbar auf flüchtiger Betrachtung beruhenden Bemerkungen einen gültigen Schluss zu? Waagen findet schon dreissig Jahre vor Scharf das Bild in so mässigem Zustand, dass alle Fragen offen bleiben. War es wirklich von Holbein? und wenn, war es eine Replik? War vielleicht der vermisste Tod nicht einfach übermalt? dass meines Wissens Holbein nie dasselbe Bild wiederholt hat, sei im Vorübergehen gesagt. Abgesehen davon giebt es hundert Gründe für eine Wiederholung ohne oder mit dem Tod, zumal bei Lebzeiten des Dargestellten, zumal von zweiter Hand, und es ist unerfindlich, wie Voll aus diesen Vermutungen „ein schätzbares Material zur Beurteilung des münchener Bildes" erlangen kann.

Diese Beurteilung kann bis auf weiteres nur von dem münchener Bilde selbst ausgehen und Voll hat sich auch im übrigen auf diesen vernünftigen Weg beschränkt und das Bild sehr genau studiert. Vielleicht zu genau, zu nahe! Was er dabei an der Sprungbildung des Gemäldes entdeckte, führt ihn irre. Die rechte Hand weist in der That merkwürdig wenig Sprünge auf, doch trifft das, wie mir Bodenhausen soeben mitteilt, auch auf den umgebenden Stoff zu und beweist gar nichts, denn ähnliche Differenzen in der Craquelure finden sich auf sehr vielen Holbeins. Sowohl auf dem äusserst gleichmässig bedeckten Doppelbild der Gesandten in London, als auch namentlich da, wo das Porträt auf einfarbigem Hintergrund steht wie bei den meisten Holbeins. Auf dem 1533 datierten Bildnis eines jungen Mannes des Kaiser Friedrich-Museums auf blauem Grund (Kat. No. 586 B) ist die Sprungbildung im Schwarz ganz von dem Hintergrund verschieden. In dem Bildnis eines älteren Mannes auf graublauem Grund (Kat. No. 586 D) zeigt das Gesicht und das schwarze Gewand gar keine Risse. Nur im roten Ärmel und im Hintergrund bemerkt man Spuren. Offenbar ist die Sprungbildung vom Bindungs-Coeffizienten und allen möglichen anderen Faktoren abhängig, namentlich von der Quantität der Farben. Zahn hat in seinem ausgezeichneten Aufsatz über Holbein (Jahrb. der Kunstwissensch. V. Jahrgang 1873. S. 155) auf die Methode Holbeins aufmerksam gemacht, die verschiedenen Farben in sehr verschiedener Stärke aufzutragen, und meint die Niveaudifferenzen seien so gross, dass ein galvanoplastischer Abzug eine Art Relieflandkarte zeigen würde. Dass solche Pasten verschiedene Craquelure geben, ist jedem Laien klar. Mit alledem wird also noch nicht ein Hauch von der späteren Zuthat des Todes erwiesen. Die Beweismittel dafür können notwendig nur in der Komposition liegen, und hier hat Voll in der That die einzigen diskutablen Gründe hervorgebracht. Ich unterscheide in der Komposition drei Arten: die zeichnerische, die mit der Koloristik, endlich die durch die Handhabung des Pinsels entstehende Flecken-Komposition. Die erste giebt das Gerippe, die zweite die Farbe, die dritte die Epidermis des Bildes. Voll untersucht nur zwei Arten, die erste und die letzte und lässt bei der entscheidendsten Partie des Bildes die zweite ganz unberücksichtigt. Wir werden sehen mit welchen Folgen.

Ich teile Volls Ansicht, dass das Stundenglas die Komposition drückt. Das Glas ist nicht nur unnötig, sondern macht den Eindruck, als sei es hineingequetscht. Ist das Gold wirklich „nicht gleich gut" wie das übrige? Es wirkt etwas grob und legt die Vermutung nahe, dass wenn wirklich zwei Hände im Spiel sind, im Stundenglas noch eine dritte zum Vorschein kommt. Denn wenn der Tod nicht von Holbein ist, berechtigt nicht das allermindeste zu dem Schluss, dass der Maler des Todes das Stundenglas gemalt habe. Nur die unbegreifliche Unterschätzung des Todes liess diese Lücke in

der Untersuchung, eine Lücke, die umso klaffender wirkt, je mehr man sich in die Logik der Hypothese zu vertiefen sucht. Je stärker Voll die „flaue, warme tonige" Malerei des Todes betont, desto stärker musste ihm die Differenz mit der Derbheit des Stundenglases auffallen. Der Grad der Berechtigung, den wir untersuchen werden, in dem Tod eine andere Hand als in dem Porträt anzunehmen, verstärkt die Relativität seiner Geltung, sobald es sich um die Differenz zwischen Tod und Glas handelt. – Aber wir haben bis auf weiteres noch weniger Grund, eine dritte Hand anzunehmen als eine zweite. Der Hinweis Volls, das Gold des Glases sei nicht wie der Brokat, bedeutet einen Vorzug, denn dass der Meister zwei so heterogenen Dingen nicht dieselbe Materie geben konnte, sollte sich von selbst verstehen. Das Gold des Brokats ist aus einzelnen goldenen Fäden zusammengesetzt und von schwarzen Karos unterbrochen, wohl geeignet, das Stoffliche der Ärmel zu schildern. Das Gold des Gestells bezeichnet eine unverhältnismässig grössere stoffliche Stabilität und legt weit eher die Frage nahe: wie verhält es sich zu der Kette und zum Kreuz, und, abgesehen von dieser Interpretation der Wirklichkeit: wie verhält sich seine Totalität und sein Auftrag zu dem Gold des Wamses, der Kette, des Kreuzes? Detoniert es oder nicht? Wie steht es zu den übrigen Farben des Bildes? Und sobald man der Frage diese unentbehrliche Erweiterung giebt, wird man finden, dass gerade in der Differenzierung des Goldes eins der Geheimnisse liegt, mit denen Holbein die Wirkung des Gemäldes erreichte.

Bleibt der kompositionelle Fehler des Stundenglases. Da fragt es sich: kann man ihn Holbein zutrauen? Ich erinnere Voll an schwerer wiegende Kompositionsfehler Holbeins im Porträt des Erzbischofs von Canterbury im Louvre und anderen Bildern. Sehr oft wurde Holbein das Beiwerk vom Besteller bestimmt. Ich glaube nicht, dass alle die Dinge auf dem Tisch zwischen den Gesandten in London von der Laune Holbeins angehäuft wurden, wennschon ich darin kein belangvolles Detail erblicke. Das Nebensächliche des Stundenglases entscheidet schliesslich. Es hat am Bilde einen zu beschränkten Anteil, als dass man daraus eine kapitale Frage machen könnte, und nichts drängt zu der Annahme, dass Holbein die geringfügige Kritik gegen dieses Detail nicht selbst verschuldet hätte. Ob die Inschrift, wie Voll behauptet, gefälscht ist, kann ich von hier nicht beurteilen. Voll misst diesem Umstand in Anbetracht der vielen echten Bilder, die sich in gleicher Lage befinden, mit Recht keine Bedeutung bei. Merkwürdigerweise, wie Voll vielleicht entgangen ist, befindet sich derselbe auf den Tod deutende Spruch „numquid non paucitas dierum meorum finietur brevi" auf der londoner Replik – ein Umstand, der für den wahrscheinlichen Fall, dass diese wieder zum Vorschein kommt, interessantes Vergleichsmaterial bietet – und zwar, wie Waagen ausdrücklich hervorhebt, ohne den Zusatz des münchener Bildes, „Job Cap. 10" und mit den dort fehlenden Worten „Brianus Tuke Miles. Anno aetatis suae LVII" und dem Wahlspruch „Droit et avant". Ich unterlasse die Ausnutzung des schwachen Arguments für die Priorität des münchener Bildes und die Möglichkeit, dass die londoner Replik vielleicht kurz nach dem Tode Tukes für ein Familienmitglied gemacht wurde. Nach Leland starb Tuke 1545, also zwei Jahre nach dem Tode Holbeins. Nach dem Tode lag kein Grund mehr vor, die Copie mit dem düsteren Gespenst, das jetzt keine warnende Bedeutung mehr hatte, auszustatten. Diese Bedeutung spielte in der Zeit Holbeins eine gesicherte Rolle. Ein Ableger des Vanitas-Motivs war die bei Bartholomäus Bruyn und Gossaert nachweisbare Sitte, auf der Rückseite der Porträts einen Totenschädel anzubringen. Dass Bryan Tuke diesem Brauch die originelle Verwendung gab, liesse sich vielleicht aus seiner Biographie erklären. Ich kenne nur die geringen Notizen, die Woltmann aus Lelands Buche schöpfte. Nach diesem war Tuke ein trefflicher Schriftsteller, der über Chaucer schrieb und den gelehrten Kreisen angehörte. Ich habe in der kurzen Zeit das Buch Lelands leider nicht auftreiben können.

Die Hauptsache bleibt, was uns der gemalte Tod Holbeins zu sagen hat. Voll nimmt die Stelle am Arm, wo die Totenhand über das Kleid greift und der Stoff des Kleides durchschimmert als den Beweis der doppelten Autorschaft des Porträts. Die Übermalung steht fest. Der ganze Tod und mit ihm auch die Hand ist dünner aufgetragen als das Porträt, und namentlich in einem Finger des Gerippes hat ein Schimmer der dunklen Gewanduntermalung etwas durchgeschlagen. Es scheint mir daher sicher, dass erst das Porträt, dann der Tod entstand. Nur die Schlüsse Volls aus dieser Thatsache sind verkehrt. Zunächst mal rein technisch: Holbein pflegte im Allgemeinen die Stellen, wo ein Ding das andere deckte, auszusparen. Aber es fehlt nicht an recht bedeutungsvollen Ausnahmen. Eine solche Ausnahme war es, die im berühmten Streit um die Holbeinsche Madonna His-Heusler auf den ersten positiven Beweis für die Priorität des darmstädter Bildes brachte. Er entdeckte auf dem Original die durchschimmernden Ansätze des ersten Entwurfs eines Details, das mit Originalstudien in Basel übereinstimmte und während der Arbeit von Holbein – wie Bayersdorfer vermutete, in einem späteren Stadium der Arbeit, auf Wunsch der Dargestellten – geändert wurde. Es giebt allein auf der Madonna mehrere solcher Stellen, und sie finden sich vermutlich auch auf anderen umfangreichen Werken. Also übermalt hat Holbein höchsteigenhändig. Nun bedarf es in unserem Fall gar nicht des Hinweises auf diese technischen Dinge. Wenn nicht anderes, so hätte Holbein schon das Exzeptionelle seiner Aufgabe zu der Ausnahme bewogen. Und dieses Moment, das Abnorme des Auftrags, lässt Voll in seiner ganzen Hypothese ausser Acht. Holbein hat nur einmal den

Tod auf einem Porträt gemalt und musste ihn anders malen als Bücher und Handschuhe oder anderes Beiwerk, prinzipiell anders. Wir brauchen uns in keine tiefsinnigen Betrachtungen über das Gegenständliche einzulassen, um zu erkennen, dass auf diesem Bilde, wie es heute vor uns steht, sich das Totengerippe nicht auf die Bedeutung eines Bibelots beschränkt, und dass es nicht angeht, die aus der Beobachtung solcher Nebensachen gewonnene Erfahrung auf diesen höchst besonderen Fall anzuwenden. Der Vorwurf Volls gegen das Durchscheinen, auf den wir im besonderen noch zurückkommen, bildet einen Teil seiner ganzen nach meiner Ansicht verkehrten Auffassung des Todes. Er erklärt das Ganze für unecht und schlecht, weil nach seiner Ansicht die Darstellung des Todes sich nicht mit der für Holbein bekannten Darstellung dieses Motivs und nicht mit dem Rest des Bildes verträgt. Untersuchen wir seine Belege für diese zwei Behauptungen. Für die erste appelliert er an die Holzschnitte des Totentanzes und behauptet, der geringe Grad von Kenntnissen in der Anatomie, der sich hier zu erkennen giebt, stehe in keinem Verhältnis zu der „Kenntnis der Artikulation des Knochenbaus", die sich in dem Genossen Bryan Tukes ausspricht. Ich gestehe, dass mich dieser Beweis fast so in Erstaunen gesetzt hat wie die Zeugenschaft des eisgrauen Portiers in Grosvenorhouse für die londoner Replik. Kann Voll im Ernst Lützelburgers kleine Holzschnitte nach den Zeichnungen, die Holbein für ein primitives Material und für primitive Zwecke herstellte, zum Vergleich mit dem Gemälde benutzen! Wir sind uns einig über den köstlichen Reiz dieser Illustrationen, aber wollte man Holbein damit erschöpfen, so wären alle Ölgemälde und alle Porträts unecht. Nichts hindert Voll, dann auch die Vorwürfe zu Glasgemälden oder die anderen kunstgewerblichen Zeichnungen aus der Frühzeit neben die Gemälde zu halten; er wird damit zu den erstaunlichsten Resultaten kommen. Die Totentanz-Zeichnungen sind Lehrgedichte, in denen der Tod die moralisierende Hauptrolle spielt. Die Rolle ist tragikomisch und äusserst bewegt. Ein Tod, der dazu herhalten muss, die Trommel zu schlagen oder einen geharnischten Ritter mit dem Schwert zu durchbohren, u. s. w., muss notwendig ein recht gelenkiges Skelett haben. Noch viel bestimmender aber war für Holbein die Rücksicht auf die Typographie. Diese Rücksicht nahm er vollkommen bewusst. Es ist Torheit zu glauben, er hätte nicht die Anatomie beherrscht. Ein Blick auf den frühen Christus im Grabe, im Museum zu Basel, beweist schon für diese Zeit das Gegenteil, und ich möchte wohl wissen, wo nachher der Porträtist die stupende Wahrscheinlichkeit seiner Menschen hergeholt hätte, wenn ihm die Anatomie eines Skeletts besondere Schwierigkeiten bereitete. Holbein wollte ganz einfach nicht in den Holzschnitten „akademische" Skeletts liefern, durfte es auch nicht, musste im Stil der Bücher seiner Zeit bleiben. Dieser ganze Holbein des Kunstgewerbes hat nichts mit dem Maler als solchem zu thun, er gehört zu Dürer; der Maler weist in die Zukunft. Hier schuf er sich ein Gebiet, in dem ihm Dürer nie nahekam und an das wir denken, wenn wir vom grossen Holbein reden.

Der Tod auf dem münchener Porträt handelt nicht wie das lustige Skelett der Holzschnitte. Er hat, wie Voll sagt „nicht das Sprechende, Ergreifende, Aufregende der alten Todenfiguren". Mit Recht! Denn er handelt hier ebensowenig wie das ganze Porträt. An Stelle der didaktischen Kunst tritt im Gemälde eine höhere, die ihrer selbst wegen da ist. Die Kultur die sich darin ausspricht, bedient sich stillerer Wirkungen und bedarf ihrer. Sie gewinnt die Neuheit aus einer persönlichen Anschauung der Natur, nicht aus der Überlieferung, noch aus der Dramatik der Legende, und bildet sich selbständig den Stil; einen Stil, der mit der Hieroglyphe des Typographen nur gerade das Wort gemein hat. Hier berühre ich die Wurzel des Vollschen Irrtums und unsere wesentliche Differenz. Unsere Anschauungen gehen in den Gedanken gründlich auseinander, die wir uns beide über den Stil machen. Denn derselbe Fehler, der Voll zu dem Vergleich des Todes auf dem münchener Porträt mit dem Holzschnitt-Skelett verleitet, bringt ihn dazu, die Art der Malerei der vermeintlichen Zuthat für unvereinbar mit dem Rest des Bildes zu erklären. Wir kommen hier zu dem zweiten Punkte. Voll konstatiert den „Unterschied zwischen der zwar flauen, aber tonig warmen Behandlung des Todes und dem vornehmen, aber kühlen Emailglanz des Porträts", und hat mit der Erkenntnis dieses Gegensatzes, ohne das „zwar" und „aber" vollkommen recht. Ich folge ihm auch, wenn er meint: „Heiss und Kalt, Süss und Sauer, sind keine so unversöhnliche Gegensätze wie die Nuancen der Darstellung des Todes und des Porträts von Bryan Tuke." Nur schliessen wir anders. Er begnügt sich mit dieser Konstatierung, behauptet, das Porträt sei Stil des 16., der Tod Stil des 17. Jahrhunderts und hält mit dieser Überspielung der Diskussion auf einen Gemeinplatz die Sache für entschieden — ganz so wie vorher mit dem sehr viel plumperen Hinweis auf das Kunstgewerbe Holbeins. Ich behaupte: dieser Gegensatz ist vollkommen bewusst und notwendig, weil es die ganze Konstellation des Bildes so und nicht anders verlangt. Nur diese kann uns hier leiten, wo es sich in erster Linie darum handelt, die Harmonie des Bildes zu untersuchen. Jedes voreilige Hereinspielen von allgemeinen Erfahrungssätzen, die der Logik dieser Untersuchung widersprechen, ist unzulässig. Denn wir haben gar nicht zunächst zu sehen, ob dieser Teil aus dem 16., jener aus dem 17. Jahrhundert stammt. Diese Entscheidung tritt erst ein, wenn der Dualismus nachgewiesen ist. Davon ist, mit Verlaub, noch keine Rede. Man kann darüber diskutieren, von wem der Tod und von wem das Porträt auf dem münchener Bilde ist, aber nicht a priori, ob diese Lösung unhistorisch ist. Sie wird in dem Moment zur historischen

Thatsache, sobald sie gelingt. Die Ereignisse sind nicht der Geschichte wegen da, sondern umgekehrt.

Mit einer solchen Thatsache haben wir hier, glaube ich, zu rechnen. Ich habe Voll den Gegensatz zwischen den beiden Behandlungen des Todes und des Porträts zugegeben. Er nennt ihn hart-weich, sauer-süss. Ich behaupte, dass dieser Gegensatz das Bildnis nicht teilt, sondern zusammenhält, weil wir es hier mit einem der Kontraste zu thun haben, die den Rhythmus des Kunstwerks vollbringen und ohne die das Schöne nicht möglich sein würde. Tausend solcher Kontraste mögen unter anderen Umständen das Bild umwerfen und dem Beurteiler das Recht geben, den Unwert mit dem Vergleich von Warm und Kalt, Sauer und Süss zu erweisen. In ebenso vielen Fällen kann das Gegenteil der Fall sein. Die Entscheidung hängt nicht, wie Voll anzudeuten scheint, von der Willkür „preziöser Geschmacksrichter“ ab; auch nicht von „unvernünftigen Vernunftschlüssen“, sondern von der erschöpfenden Betrachtung aller Bedingungen des Werkes, erschöpfender als das Studium, das Voll dem Bilde gewidmet hat. Kontraste sind da wohlthätig, wo sie motiviert sind. Voll konstatiert den Kontrast, aber verschweigt die Motivierung, die Lösung des Kontrastes.

Die liegt in folgendem: der Tod wirkt auf dem Bilde wie eine Art Schatten des Porträts, und durfte nicht materieller wirken, sollte die kulturelle Basis des Porträts erhalten und die mit dem Skelett versuchte Symbolik nicht ins Krasse verzerrt werden. Ein Realismus, der so streng der Wirklichkeit ins Gesicht sieht, wie Holbein, malt Gespenster nicht mit der Konsistenz des Aberglaubens primitiver Menschen. Holbein giebt einen Schein, sieht durchaus von der Greifbarkeit des Fleisches ab, das die feiste Behaglichkeit Sir Bryan Tukes auszeichnet und vermeidet auf diese Art jede Vermischung der Realität des Porträtierten und des Skelettes. Dieser Gegensatz ist also berechtigt, weil er vernünftig ist, und er erklärt vollkommen das Durchscheinen des Stoffes an der Stelle, wo die Hand des Skeletts über den Ärmel greift. Aber diese naturalistische Begründung sagt noch nichts von der Malerei. Der Gegensatz könnte durch einen scenarischen Truc motiviert sein, der wohl die Vernunft, nicht die Ästhetik befriedigt. Voll nennt die Behandlung des Todes „glatt, akademisch, osteologisch ziemlich wacker, aber gähnend langweilig“ und urteilt vollkommen logisch. Jeder wird eine Erscheinung langweilig finden, deren Zusammenhang ihm entgeht, und es wäre unaufrichtig, wenn er sie gar schön fände. Der ästhetische Zusammenhang entgeht Voll, weil er sich nur an die Verschiedenheit des Auftrags hält. In der Nähe, aus der notwendigerweise die Studien des Auftrags gemacht werden, verschwindet die Wirkung, die mir entscheidend dünkt, und man sieht nur bedeckte Malfläche. Bei dieser Art von Betrachtung entgeht vor allem eine Wirkung, die in jedem meisterhaften Gemälde entscheidet: der Zusammenklang der farbigen Massen. Warum lässt Voll diesen wichtigsten Punkt, auf den ich mich bei meinem Vergleich des Holbein's mit Böcklin allein stützte, unberührt? — Weil dieses unentbehrliche Element der Untersuchung sein ganzes Kartenhaus mit einem Ruck umwirft.

Denn, freilich: läge die von Voll konstatierte Härte des Bildes nicht just in dem Weiss, Schwarz und Gold, und das Weiche, Tonige nicht just im Olive, so hätte er vielleicht Recht. Und diese Entgegnung, mit der ich nur wiederhole, was im „Fall Böcklin“ steht, ist keine tückische Phantasie „unvernünftiger Vernunftschlüsse“, sondern mit jedem Farbenkasten nachzuweisen. Voll braucht sich nur dasselbe Schwarz, Gelb und Olive in ähnlicher Massenverteilung aufzumalen, um den Wert der wesentlichsten Unterlassung in seiner Demonstration zu erkennen. Weil dieses Olive den prachtvollen Kontrast mit Schwarz bildet und gleichzeitig die von mir angedeutete Differenzierung des Goldes fortsetzt, das seinerseits mit dem Schwarz noch stärker als mit dem Olive zusammenklingt. Dieses Werk des Geschmacks wird durch die Verwendung Holbein's ins Unendliche gesteigert, vor allem durch die eminente Benutzung der Höhen und Tiefen des Skeletts zu einer unvergleichlichen Variation der Abstufung. Es ist gewiss kein Zufall, dass sich im Gewand die verschiedenen Nuancen des Goldes finden, denn darauf beruht eine Hauptwirkung des Bildes, und es ist ebenso gewiss kein Zufall, dass die stärkste Stelle des Olives, die Hand des Todes, just auf dem schwarzen Mantel steht und mit dem Finger auf den schwarzgold karierten Ärmel tippt, und dass sich die Stärke des Olives nach oben und nach hinten verliert, hier Ton, dort Kontrast bildend; denn dadurch hängt dieser Teil des Bildes mit dem anderen zusammen. Zur Probe des Exempels genügt, sich die Lösung der Aufgabe umgekehrt vorzustellen, sodass also der Totenkopf nicht die matteste „flauste“ Schattierung des Olives, sondern den stärksten Ton, wie er unten verwendet ist, zeigte. Nicht nur ginge dann der Totenkopf nicht zurück und erlaubte nicht die Bereicherung des Zwischenplans — auch ein gewichtiger Punkt, den Voll ausser Acht lässt — sondern der unglückliche Kontrast des starken Olives mit der Fleischfarbe des Gesichtes würde sowohl dem Totenkopf wie dem Antlitz die Wirkung rauben. Aus ganz demselben Grunde wird der Einwurf gegen die Sense hinfällig. Voll meint, Holbein könne „schon deswegen nicht dafür verantwortlich gemacht werden, weil der materiellen Schilderung des Metalls in Form und seinem blinkenden Glanz nicht entfernt die Beachtung geschenkt wurde, die man nicht nur bei Holbein im Allgemeinen, sondern auch im Besonderen bei diesem Bildnis dem sogenannten Beiwerk gewidmet findet“. Wieder fällt hier Voll, diesmal in recht auffälliger Weise in den von mir wiederholt nachgewiesenen Fehler, nicht an das Bild, sondern an seine, Volls, Erfahrungen zu denken. Der Begriff des „Beiwerks“ ist selbstredend nichts feststehendes, und Voll verrät mit diesem Argu-

ment eine recht engherzige, antiquierte Auffassung. Jeder Effekt von der von Voll gewünschten Art würde an dieser Stelle das Bild beinträchtigen. Die Sense darf nicht blinkender sein oder sonstwie stärker betont werden, da sie nur dazu da ist, dem Kopf des Schatzmeisters eine diskrete Umrahmung zu geben und die zweite Hand des Skeletts zu motivieren. Der durch diese Hand entstehende Fleck ist wichtiger als die ganze Sense.

Damit glaube ich den Gegensatz, der Voll mit Unrecht abstösst, motiviert und die Erfüllung der im Werke Holbein's liegenden Bedingungen erwiesen zu haben. Auf diese Voraussetzungen, die jedem Kenner des Bildes auch ohne diese lange Darlegung klar sein werden, stützte ich mich, als ich das Totenbild Holbein's mit dem Totenbild Böcklin's verglich und zeigte, dass Böcklin nur mit dem rein Szenarischen seiner Erfindung operiert und das Groteske seiner Zusammenstellung eines Gesichtes mit einem Skelett nicht malerisch überwindet, während Holbein mit wohlberechneten Kontrasten und anderen Wirkungen der Malmaterie jenes unangreifbare Postulat des Schönen erfüllt.

Aber keineswegs bin ich deshalb befugt, das Bild für einen Holbein oder für einen intakten Holbein zu halten. Die Untersuchung die dies ergründet, gehört einer anderen Wissenschaft an, die zunächst hier nicht in Frage steht. Ich hatte nur den von Voll angegriffenen ästhetischen Wert des Werkes zu erhärten. Voll erklärt es nicht nur für mit Unrecht Holbein zugeschrieben, sondern für wertlos.

Für den anderen Punkt kann ich keine begründete Ansicht erbringen, da ich das Bild nicht aus dem Rahmen nehmen und gewisse für die Identifizierung wichtige Vergleiche nicht vornehmen konnte, auch nicht annähernd Holbein genug kenne, um ein im geringsten massgebendes Urteil zu wagen. Ich bin bis auf weiteres nicht der Ansicht, dass das Bild in seinen wesentlichen Teilen, den Tod eingeschlossen, nicht von Holbein stammt. Vermutlich werden sich noch gründlichere Untersuchungen als die Voll'sche an seine Hypothese knüpfen, und dann werden wir sehen, was herauskommt. Soviel steht heute fest, dass sehr viel ernstere Gründe gefunden werden müssen, um die Autorschaft Holbein's in Frage zu stellen. Für die Hypothese der späteren Zuthat des Todes lässt Voll nach meiner Ansicht ein Hauptargument ausser Acht, das seine Ansicht unterstützen könnte. Es beruht auf dem Anschein, dass man den ganzen Tod aus dem Bilde entfernen kann, ohne das Porträt zu verändern. Durch Abdecken des ganzen Todes mit einem unschädlichen Material liesse sich dieser Anschein vielleicht feststellen. Prüfungen mit Photographieen sind vollkommen wertlos, weil hier das wichtigste Element die Farbe unberücksichtigt bleibt. Was man in dem für Voll's Hypothese günstigsten Fall alsdann finden kann, wäre, dass das Porträt auch ohne den Tod zu bestehen vermag. Dafür spricht schon heute mancherlei, auch der von Voll gleichfalls übersehene Umstand, dass sich keine Spur von Olive in dem Porträt findet, ein Umstand, der freilich auf hunderterlei Art erklärt werden kann. Selbst dann würde der Tod mindestens eine höchst bedeutende Schmuckzuthat darstellen. Man kann sich in vielen glänzenden nordischen und italienischen Bildern gewisse Teile wegdenken, ohne dass das Hauptmotiv in Frage gestellt würde, aber auch ohne zu verkennen, um wieviel durch solche Unterdrückung der Reichtum des ganzen Bildes geschmälert würde. Diese Möglichkeit beruht auf der Eigentümlichkeit der älteren Malerei, das Plastische auf Kosten des Flächigen zu betonen, und reduziert sich immer mehr, je näher wir der auf einen engeren Zusammenhang dringenden neueren Malerei kommen, die mit dem deutlichen Netz der Pinselstriche arbeitet.

Findet man mit unwiderleglicher Sicherheit die spätere Zuthat des Todes, so liegt zunächst noch kein Grund vor, diese nicht für das Werk Holbein's zu halten. Man braucht vermutlich nicht sehr weit zu suchen, um einen plausiblen Grund zu finden, warum sich der Schatzmeister ein Skelett zur Seite wünschte, während sich der Falkner, dessen Porträt im Haag hängt, mit einem Vogel begnügte. Eine Laune, eine religiöse Schrulle des Bestellers kann die Zuthat motiviert haben. Ist die zweite Hand nicht dieselbe, die den Bryan Tuke gemalt hat, so würde diese Entdeckung in nichts meine dem Werk gewidmete Darlegung schwächen. Die Thatsache, dass wir dann mit zwei Meistern, statt mit einem zu rechnen haben, lässt keinen Schluss gegen den Wert des Bildes zu. Es wäre nicht das erste Mal, dass sich zwei Maler in einem Werke vereinen, ja der Wunsch des Bestellers könnte hier wie so oft in früheren Zeiten geradezu bestimmt haben, dass der inkriminierte Teil von einem andern Meister gemalt wurde. Dass solche Kombinationen sehr oft glänzend gelungen sind, weiss Voll besser als ich. Karel van Mander hat uns überliefert, dass Patinir für andere Meister die Landschaften in deren Bilder malte, und vor kurzem wurde in einer madrider Versuchung des H. Antonius eine solche Zusammenarbeit des Quentin Massys mit Patinir nachgewiesen. Tschudi entdeckte auf einem Dreiflügelbild in Brügge die Gevatterschaft von Bouts und van der Goes, die, als das Bild in der brügger Primitiven-Ausstellung erschien, von allen Fachleuten, so viel ich weiss, mit Ausnahme Voll's, bestätigt wurde. In vielen glänzenden Werken von Rubens sind die Hände des Rubens und van Dyck's noch heute nicht auseinander zu kennen, und Adrian van der Velde verstand es, seine Staffage den Werken durchaus nicht ähnlicher Meister wie Hobbema, Ruysdael und anderer so harmonisch einzufügen, dass das Ganze aus einem Guss erscheint. Von noch Späteren kenne ich Chardins Mitarbeit an Werken anderer Meister des Dixhuitième u. s. w.

Auch für den gewiss seltsameren Fall einer wesentlich späteren Zuthat, die dem ursprünglichen Gemälde einen neuen Reiz zufügte und dem ganzen Bilde in vollstem Umfange zu statten kam, dürften sich Parallelen

finden lassen, und Voll's unbewiesene Behauptung, dass der Tod aus dem 17. Jahrhundert stammt, würde, selbst wenn sie wahr wäre, nichts gegen die Schönheit des Bildes aussagen. Auch Bayersdorfer und Hauser haben, was Voll nicht zu wissen scheint, die Möglichkeit einer späteren Hinzumalung des Todes in Betracht gezogen und sollen sogar diese Hypothese aktenmässig niedergelegt haben. Wenn Bayersdorfer, der seine Kennerschaft Holbeins in einem erbitterten Streite bewies und dessen Gelehrten-Ehrlichkeit keines Compromisses fähig war, jene Hypothese auf sich beruhen liess, geschah es lediglich, weil er das Bild, so wie es war, vortrefflich fand. Wäre die darmstädter Madonna nicht unendlich schöner als das dresdener Bild, so hätte dem ganzen Streit nicht die kunsthistorische, wohl aber die ästhetische Basis gefehlt. Nur diese betrachte ich in meinen Schriften. Sie allein hatte ich im Auge, als ich bei Böcklin von Holbein sprach. Wenn Voll dagegen etwas einzuwenden hatte, musste er sich an den Sinn meiner Verwendung des Schatzmeisterbildes halten und meine Behauptung, der Tod auf diesem Werke sei besser als bei Böcklin gemalt und entziehe dadurch dem Motiv die rein gegenständliche Bedeutung, widerlegen. Die Frage, ob der Tod aus dem 17. Jahrhundert stammt, kommt in dieser Reihe von Überlegungen nicht in Betracht. Übrigens: steht der Unterschied der Malereien des 16. und 17. Jahrhunderts so fest? steht er bei allen Holbeins fest? Ich möchte Voll raten, sich 'mal das Bild eines noch früheren deutschen Meisters als Holbein daraufhin anzusehen, nämlich den Erasmus auf dem grossen Gruppenbilde Grünwalds der münchener Pinakothek. Mich hat das Kostüm dieses Heiligen, namentlich die untere Partie immer an einen gewissen Velazquez erinnert, der recht tief in das 17. Jahrhundert hineinreicht. Voll thut so, als wären alle Leute, die bisher die Differenz auf dem Holbein nicht bemerkt haben, Idioten. Denn er vergleicht diese vermeintliche Disharmonie mit der Rokokokapelle in einem romanischen Dom und zitiert bien à propos die Schönbornkapelle des würzburger Doms. Der Herr Doktor ist mit Verlaub recht grob und fordert mit solchem Geschütz die oben angedeutete Vermutung heraus, dass ihm gewisse Elementarbegriffe fehlen. Er leidet, scheint mir, an dem Mangel unserer Tage, nicht unterscheiden zu können, was Stil in Bauwerk und Kunstgewerbe heisst und was dasselbe Wort in der Malerei bedeutet, und verkennt infolgedessen die Möglichkeiten der einen und der anderen Kunst. Wenn er wirklich leugnet, dass in der Malerei, als der dem Persönlichen unmittelbar gehorchenden Kunst, starken Individuen der Griff in verhältnismässig ferne Entwicklungsreihen gelingen kann, so müssen ihm alle grossen Meister, die das spezifisch Malerische gefördert haben, verdächtig erscheinen. Denn in solchen Griffen setzt sich, zum Unterschiede von der, ganz anderen Entwicklungsgesetzen unterworfenen, Architektur, das immer sprunghafte, widerspruchsvolle Wachstum der Malerei fort. Umgekehrt steht dann nichts im Wege, die moderne Kunst, zu der ja auch Voll einige Beziehungen unterhält, als unhistorisch auszustreichen, weil ihre grössten Meister auf die typischen Errungenschaften des 17. Jahrhunderts zurückgreifen. Übrigens bestätigt die unbegreifliche Unterschätzung, die Voll einem Meister wie Vermeer entgegenbringt, seine beschränkte Auffassung spezifisch malerischer Probleme, von denen wir in dem Bilde Holbeins ein ungemein vielseitiges Spezimen vor uns haben.

Mit der willkürlichen Berufung auf historische Daten kommen wir in der Kunstwissenschaft, die sich mit den Werken beschäftigt, nicht weiter. Denn des Schondagewesenen ist zu viel in der Welt, als dass man nicht ein geschichtliches Beleg durch ein anderes entkräften könnte, sobald man nur darauf bedacht ist, zu streiten, nicht zu forschen. Die organische Untersuchung erst, die das Werk und nur das Werk in den Mittelpunkt stellt, kann die Erfahrungen aus der Geschichte nutzbringend verwerten. Voll's Hypothese ist durchaus begreiflich. Er hat in der Pinakothek soviel von Konservatoren verschönte Bilder vor sich, dass er leicht misstrauisch wird und wo er eine zweite Hand vermutet, gleich die Handschrift eines weniger gewissenhaften lange verschollenen Vorgängers im Amte zu entdecken glaubt. Weniger begreife ich die Art der Verquickung seiner analytischen Versuche mit dem Fall Böcklin. Er wirft mir am Schluss seines Aufsatzes vor, den Bryan Tuke nur deshalb zu bewundern, weil es ein Holbein ist, nachdem er eine halbe Seite vorher behauptet hat, diese Benennungsfrage wäre mir sicher egal. Warum in einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung so bissig, Herr Doktor? und woher haben Sie diese Weisheit? Unter den Schmeichelnamen, mit denen ich — nicht von Ihren engeren Fachgenossen — in jüngster Zeit bedacht wurde, fehlt der im Autoritätenglauben erblindete Schwachkopf. Und woher die Behauptung, ich hätte den Tod tiefsinnig genannt? Das sieht fast so aus, als wäre ich der Gemütsmensch in Heidelberg. Dagegen wehre ich mich kräftig. Und noch energischer verwahre ich mich gegen die groteske Behauptung, ich hätte aus dem Holbein ein Meisterwerk ersten Ranges gemacht. Zuviel der Ehre. Es war nicht 'mal Voll's grosser Vorgänger, Bayersdorfer, der nötig gehabt hätte, das erste Lob dieses Bildes zu singen.

Auch in diesen Folgerungen Voll's schlummern Dunkelheiten und Widersprüche, und so auch schliesslich in seiner persönlichen Ansicht über Böcklin. Er erklärt im letzten Absatz, nachdem er den Holbein unter den Böcklin gestellt hat, er wolle „nicht für Böcklin eintreten", findet ihn „akademisch" und begreift, „dass das Urteil über ihn noch einmal revidiert werden müsste". Sehr schön oder vielmehr sehr chik! Wenn ich gegen Böcklin nicht überdachtere Dinge vorzubringen hätte als Voll, so würde ich begreifen, dass man über so unmotivierte Einsprache gegen eine respektable Verehrung die Achseln zuckte.

J. Meier-Graefe.

CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Bei Schulte wurde die Wintersaison glanzvoll mit einer Ausstellung von einundzwanzig Arbeiten Böcklins aus dem Besitz des Obersten v. Heyl in Darmstadt eröffnet, Bilder aus den verschiedensten Epochen seines Lebens, von 1864 bis 1888. Wenn man die „flötende Nymphe" (von 1881), die „Villa am Meer" in tiefgrauer, schmerzzuckender Stimmung, die „Idylle", die „italienische Villa im Frühling", die „Heimkehr" sieht, denkt man des vergeblichen Versuches unseres allzu theoretischen Meier-Graefe, den schweizer Meister nur in seiner Frühzeit gelten zu lassen. Unerfreulich nennen wir nur eins von den Bildern: den „Prometheus" (giftige Töne). Einen schweren Stand hat die „Schwarzwaldflora" von Hans Thoma, sie fällt neben den erstaunlichen Böcklins unglaublich ab. Eine kleine Leinwand von Max Klinger, „die Gesandtschaft" wirkt arm. – Im Künstlerhause sieht man „Burenkinder", ein vorzügliches Bild von Fritz v. Uhde und eine geistreiche Studie eines Mannes im Profil von demselben Meister. Von Rudolf Alt ein angenehmes Aquarell: „Wallensteinburg in Eger", einen Jettel, der wie ein Pettenkofen aussieht, eine ganz hübsche Brücke von Rob. Russ, von J. E. Schindler eine zarte „Partie bei Haslau", von Rumpler eine Pikanterie, von Makart unter anderm ein mehr als sonst durchgeführtes Bild „die Falkenjägerin", von Pettenkofen reizende Bildchen. – Bei Keller und Reiner ist eine Kollektivausstellung des Weimeraners Lamprecht, eines Schülers des trefflichen Theodor Hagen. Lemprecht schneidet Stücke ans der Natur aus, manchmal nicht ohne Reiz in den Details, Baumrinden z. B., aber er wiederholt sich. Das ist übrigens mehr ein Fehler der Kollektivausstellung an sich als des jungen Malers. Ein anderer Vorwurf richtet sich mehr an ihn persönlich: seine Formate wählt er zu Zeiten zu gross für den Inhalt der Bilder. Wohl erkennt man, was bezweckt ist; und bisweilen erreicht er das damit Angestrebte; aber er sollte sich doch mehr von dieser gefährlichen Neigung frei halten. – Die Kunsthandlung von Fritz Gurlitt eröffnete wieder einen Salon, Potsdamerstrasse 113, und versendet zugleich unter dem Titel „25 Jahre Kunst-Ausstellungen" einen interessanten Rückblick auf die früheren Ausstellungen des Hauses. Im Jahre 1880 begann es mit Ausstellungen Führich's, Böcklin's, Menzel's, Lenbach's, die Jahre darauf brachten Klinger, Makart, Leibl, Thoma, Feuer-

bach, die Impressionisten Manet, Degas, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley erschienen 1883, es folgten Hans v. Marées, Stauffer-Bern, Uhde, Adolf Hildebrand, Trübner, Israels, Mauve, Habermann, Liebermann, Maris, L. v. Hofmann, Spitzweg, Liljefors, Toroop, Henri Martin, Slevogt, Corinth, Th. Th. Heine, Strathmann, Schlittgen, Whistler, 1896 kamen Leistikow, Fantin-Latour, Moreau, 1900 erschien Hodler — man sieht, dass eine ungewöhnliche Intelligenz die Bahnen dieser Ausstellungen vorgezeichnet hatte. Bekannt ist, was Gurlitt für das Anerkanntwerden von Böcklin und Feuerbach gewirkt hat. — In der jetzigen Ausstellung zur Eröffnung des neuen Hauses sieht man viele Thoma's, Werke der Frühzeit und der späteren Jahre, wir möchten den „Wasserfall", von 1875, als ein schönes Bild hervorheben. Von Böcklin und von Feuerbach findet man interessante Werke, auch einen ganz frühen Feuerbach, der gemalt ist, ehe Feuerbach nach Paris gekommen war und bei dem dabei in ganz merkwürdiger Weise Poussin und Ingress Gevatter gestanden zu haben scheinen. — Bei Paul Cassirer wird eine Monet-Ausstellung vorbereitet.

❊

Anlässlich der silbernen Hochzeit des Kaisers veranstaltet der Kaiser Friedrich-Museumsverein eine Ausstellung von Werken alter Kunst aus berliner Privatbesitz. — Eine seltsame Mär wird verbreitet: dass unser Kaiser eine Sammlung der von ihm in Auftrag gegebenen Kunstwerke herausgeben lassen werde. Wir wollen nicht „vorgreifen", wie „Paula Erbswurst" sagt, aber der Gesamteindruck wird wohl unerfreulich sein. Nicht einmal „Getrennt mir heilig, vereint abscheulich" wird man bei diesem Album sagen dürfen: denn auch fast alles Einzelne wird wenig anziehend sein. — Dass Anton von Werner beauftragt ist, die Scene zu malen, wie das Wagnerdenkmal im Tiergarten enthüllt wird, wissen bereits unsere Leser. Manche werden sagen, dass selten ein Maler und die Aufgabe, die ihm gestellt wurde, sich so „deckten". Aber doch finden wir Anton von Werner um mehr als eine Nuance besser als den Schöpfer des Wagnerdenkmals. Uns fällt bei diesem Anlass übrigens ein, dass das schlechteste Bild der Nationalgalerie das ist, auf dem ein Namensvetter unseres Anton, Fritz Werner, ebenfalls eine Denkmalsenthüllung im Tiergarten gemalt hat. Und wieder hierbei fällt uns ein, dass derselbe Fritz Werner in der graphischen Abteilung der diesmaligen Ausstellung am lehrter Bahnhof ein Paar ausgezeichnete Arbeiten aus seiner Jugend zeigte. Das Phänomen erklärt sich, wenn man daran denkt, dass Fritz Werner damals unter der Einwirkung des genialen Menzel stand und dass seine spätere Entwicklung zum Schlechten erfolgte, als jener magnetische Einfluss aufhörte. H.

❊

Über Maltechnik. Ein Beitrag zur Beförderung rationeller Malverfahren. Von Wilhelm Keim, Leipzig, A. Foersters Verlag.

Es ist schwer, gerecht über das Gute in einem Buch urteilen, wenn es sich so versteckt wie in diesem Fall. Der Verfasser, dem es um seine gute Sache gewiss heilig Ernst ist, fällt in den häufig zu beobachtenden Fehler, Dinge, die nur für ihn selbst besonders wichtig sein können, für einen Gegenstand allgemein öffentlichen Interesses zu halten. So ist das sachlich Wertvolle fast unauffindbar in einer ungeheuren Anhäufung von persönlicher Polemik, Gerichts- und Personalakten, Sitzungsberichten und inneren Vereinsangelegenheiten verborgen, dass ein Lesen des Buches so gut wie unmöglich ist.

❊

Radierungen von Manet. Mit einem Vorwort von Th. Duret. Verlag von Ernst Arnold in Dresden.

Die Radierungen Manet's reichen von seinen Anfängen bis zu seinem Tode. Eine seiner ersten, „Silentium", stammt ganz aus seinem Anfang, die letzte, „Jeanne", ist von 1882. In den Jahren 1862—1867 war er hauptsächlich fruchtbar in der Radierung, er liebte damals spanische Motive und eine grosse Zahl seiner Radierungen beschäftigt sich mit spanischen Gegenständen. Er erneuerte aber ständig seine Gegenstände, selbst wenn er nach Bildern radierte, die er bereits gemalt hatte. Seine kleinste Radierung der „Olympia" machte er, um einen Aufsatz von Emile Zola in der revue du XIX. siècle zu ilustrieren. Bei dieser Gelegenheit wollte er das Lob unterstützen, das Zola ihm zollte und brachte bei der Radierung eine grosse Genauigkeit der Zeichnung und eine seltene Vollendung des Technischen der Radierung hervor.

Manche seiner Radierungen zeigen nur Andeutungen des gewollten Gegenstandes — andere, so die „Lola de Valence" und das „Kind mit dem Degen" sind sehr durchgearbeitet. Das Ensemble enthält Wiedergaben von alten Gemälden, Wiedergaben nach eigenen Gemälden, Originalkompositionen und einzelne Porträts, Baudelaire unter diesen und Edgar Poe. In seiner „femme à la mantille" ahmt er die Manier Goya's nach. Manet liebte es sehr, von den Radierungen seiner Vorgänger in der Kunst zu sprechen und seine beiden Hauptneigungen gingen hierbei zu Canale und Goya.

❊

Das radierte Werk des Anders Zorn, bearbeitet von Fortunat von Schubert-Soldern, mit einer Radierung und zwanzig Lichtdrucktafeln ist ebenfalls im Verlage von Ernst Arnold erschienen, ein wunderschön gedruckter Band mit sehr sorgfältigen Beschreibungen der einzelnen Zustände der Platten. Unter den Abbildungen gewinnt wieder die „Dame mit der Cigarette,

Porträt des Fräulein X" den meisten Beifall, die dem Bande vorgedruckte Originalradierung ist ein Selbstporträt Zorn's vom Jahre 1904. F. K.

⁂

AUKTIONS-NACHRICHTEN

London. Die Firma *Christie Manson & Woods* versteigerte 17 Gemälde aus dem Besitze Lady Louisa Ashburtons, einen Teil der ehemaligen Sammlung des englischen Staatsmannes Lord Ashburton, deren übriger Bestand, zumeist Gemälde der niederländischen und flämischen Schule, bereits in den Jahren 1871 und 1872 zur Versteigerung gekommen war. Das Ergebnis der gegenwärtigen Auktion betrug 607950 M. Davon entfallen auf folgende Nummern nachstehende Preise. Die Masse sind in englischen Zoll gegeben. Boticelli, Sandro, Maria in Anbetung vor dem Kinde mit 5 Engeln, eine wenig verschiedene Wiederholung der „Madonna mit den Rosen" in der Galerie Pitti. Paneel 49½ Dm. Ausgest.: Old Masters, Burlington House 1904 (Barker) 126000 M. Backhuizen, L., Landung Wilhelms von Oranien. Sign. u. dat. 1694. 43×62. (Agnew.) Ausgest.: Burlington House 1884. Vergl. auch Smith Cat. raisonné Nr. 97 11130 M. Crivelli, Carlo, St. Georg in Rüstung. Paneel 38×12¾ und St. Domenicus, mit einer Lilie in der rechten und einem Buche in der linken Hand. Paneel 38×11½. Ausgest.: Old Masters 1884 und 1904; New Gallery 1894/95 (Colnaghi & Co.) 31500 M. Dyck, A. van, Bildnisse Karls I. und seiner Gemahlin Marie Henriette, in Lebensgrösse, je 84×49. Ersterer in schwarzseidener Kleidung mit der Krone, letztere in weissem Atlaskleid mit Perlenbesatz. Vergl. die Wiederholungen in den Sammlungen der Kaiserin Katharina v. Russland; Lord Spencers, Lord Clarentons und des Herzogs von Rutland; sowie die Beschreibung in Smith, Catalogue raisonné 1831. Nr. 442 u. 465. Ausgest.: Burlington House 1884 u. 1904 (Duveen) 357000 M. Giorgione, Bildnis eines jungen Mannes, in Halbfigur, die Hand auf einem Totenschädel, 29½×24½. (Bates.) Ausgest.: Old Masters, Burlingt. House 1871 u. 1904. New Gallery 1894—5 33600 M. Leighton, Mutter u. Kind, 19×33. (Tooth) 5250 M. Raffael „La belle jardinière". Paneel 48×32½ (Agnew) 4620 M. Reynolds, Sir Joshua, Bildnis des Staatsmannes James Fox (1749 bis 1806), in Halbfigur. 1764. Oval, 29½×24½. Ausgest.: Old Masters, Burlington House 1884 u. 1904. (Gooden & Fox) 10920 M. Watts, „Time, Death and Judgment", 36×27½. Ausgest.: Burlington House 1905. (W. H. Wood) 4200 M. Watts, Ariadne, 27½×36. (Paterson) 10500 M.

Aus anderweitigem Besitz: Boucher, Fr., Landschaft mit Schäferpaar u. Herde, 29×35. (Brown) 15750 M. Highmore, J., Jugendliches Bildnis, 29×24. Sign. u. dat. 1748. (Colnaghi) 6510 M. Hoppner (andererseits Daniel Gardner zugeschr.), Bildnis einer jungen Frau, gen. „The Ballad Seller". Past., 33½×23. (Colnaghi) 22050 M. Lawrence, Sir Th., Bildnis der Lady Elizab. Whitbread, ältesten Tochter des Grafen Grey, sitzend, den Kopf auf die Rechte gestützt, in schwarzem Kleid, mit gepudertem Haar u. weissem Kopftuch, 30×25. (Agnew) 42000 M. Morland, G., „A scene in Westmorland", 40×56. Sign. u. dat. 1792 (Vicars). Das Bild befand sich vordem in den Sammlungen Edw. Ashworth, Miss Martineau-Norwich u. Mr. H. Heugh und ergab auf der Versteigerung der letzteren 1878: 6300 M. 10080 M. Morland, G., „A Farmyard", 30×34. Sign. (Agnew.) Vergl. Morland-Verst. 1863: 1680 M, u. James Morris-Verst. 1883: 2520 M. 5460 M. Morland, G., „Wreckers at work after a gale", 40×55. Sign. u. dat. 1791 (Agnew) 15540 M. Raeburn, Sir H., Mrs. Frances Fullerton, in weissem Kleid. Landschaftlich. Hintergrund, 35×27 (Agnew) 35700 M. Reynolds, Sir J., Porträt: Elizabeth Countess of Winterton, mit der Guitarre an einem Fenster sitzend, 49×39½ (Bought) 5460 M. Romney, G., Bildnis eines Herrn im braunen Rock, weisser Weste und Halsbinde, mit einem Buche in der Linken, 29½×24½ 13860 M. Romney, G., Bildnis Thomas Wildmans, of Turnham-green-hall and Bacton, Suffolk, aus dem Jahre 1786 (s. Zt. mit ca. 500 M. bezahlt) (Agnew) 12810 M.

Das Auktionshaus Frederik Müller & Cie in Amsterdam, Dirlenstraat 10, bringt am 17. Oktober die Bilder alter Meister aus dem Besitz des Herrn Werner Dahl in Düsseldorf zur Versteigerung. Der reich und gut illustrierte Katalog zählt 183 Nummern vorwiegend holländischer Meister wie Jan Steen, Ostade, Ruysdael, Frans Hals u. a.

Das Kunstantiquariat von Amsler & Ruthardt versteigert am 11. Oktober eine interessante kleine Sammlung von Kupferstichen, Radierungen, Holzschnitten und Lithographien von Künstlern des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts. Den grössten Teil der Sammlung nehmen ein fast vollständiges Werk von Daniel Chodowiecki sowie ein an prachtvollen ersten Abdrücken reichhaltiges Werk von Georg Friedrich Schmidt ein. Unter den Stichen des ersteren finden wir das reizende Familienbild des Künstlers: „Cabinet d'un peintre" sowie die prächtige Hauptfolge zu Lessings „Minna von Barnhelm", die Folgen zu Cervantes' „Don Quixote", zu Gessners „Idyllen" und anderen mehr. Unter Schmidts Stichen interessiert vor allen anderen das Blatt: „Der Maler Mignard" ein prachtvoller, höchst seltener Abdruck. Ausserdem enthält der Katalog noch reiche Werke von C. W. E. Dietrich, J. Chr. Ehrhard, Wilhelm v. Kobell, Wilhelm Meil, Friedrich Preller und J. A. Klein.

VIERTER JAHRGANG, ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 29. SEPTEMBER. AUSGABE AM SECHSTEN OKTOBER NEUNZEHNHUNDERTFÜNF
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

Das Gedicht

Fries von Karl Walser

Kunst und Künstler

REDAKTION: EMIL HEILBUT

VERLAG BRUNO CASSIRER

LEBEN EINES DICHTERS

WANDVERZIERUNGEN VON KARL WALSER*

VON

ROBERT WALSER

Der Maler träumt aus dem Leben eines Dichters die schönen Momente und macht neue Bilder daraus, die ein Leben ergeben. Dazwischen ist vieles, das man erzählen müsste, Briefe und Gespräche, Bekanntschaften und Stunden der Leere und Langeweile. Es ist wohl auch schon öfters erzählt worden, in langen Büchern, die man nur einmal liest, oder gar ungelesen bei Seite legt. Der Maler giebt Schattenbilder, und sie wirken sehr lebendig in ihrer ruhigen Reihenfolge. Zuerst kommt die früheste Jugend, dann das Knaben- und dann das Jünglingsalter, dann der junge Mann und aus dem jungen Mann wird kein gereifter alter Mann, denn der Maler lässt den Dichter früh sterben. Das ist hier ganz in der Ordnung. Es könnte auch ein Malerleben, oder das Leben irgend eines für zarte Schönheit schwärmenden Menschen sein, es würde ungefähr auch stimmen, wenn man die Feder und das Manuskript wegtuschen würde. Das Kostüm ist das von 1830. In einer kleinen Stadt mit reizender Umgebung wächst ein zarter Knabe auf, den jedermann, wenn er an der Hand seines Vaters oder Erziehers spaziert, liebkosen möchte. Er ist vermögender, gebildeter Eltern Kind, er bekommt eine sorgfältige, vielleicht nur zu sorgfältige Erziehung und hübsche Kleider und Spielsachen. Mit seinen schönen, blonden Locken spielen die Hände der Erwachsenen, Tanten verhätscheln den Knaben. Hinter dem Landhaus, in dem die Eltern wohnen, breitet sich ein alter Garten aus, und in diesem befindet sich ein kleiner Teich, in dem Schwäne herumschwimmen. Natürlich geht

* Karl Walser hat in dem Landhause des Verlegers S. Fischer Wandverzierungen gemalt, dir wir hier publizieren; niemand schien uns in höherem Grad geeignet, einen Text zu diesen Bildern zu schreiben als des Malers Bruder, der gleichgestimmte Dichter. D. Red.

der Knabe oft zu diesem Wasser und sinnt kindlich darüber, wie tief es wohl sein möchte. Das Wasser macht ihm mit seiner grünlich-schwärzlichen Farbe den Eindruck des Unergründlichen. Der Knabe lockt die Schwäne zu sich heran, und sie kommen, und er giebt ihnen, was er denkt, das sie gern essen mögen. Er sieht noch nichts, dieser Knabe, er hat nur für das Gegenständliche ein Auge. Die rätselhafte Tiefe des Wassers macht ihn erschauern, aber nicht die Schönheit des Schwanes, denn er bemerkt nur den Schwan, nicht dessen Schönheit. Auch die Landschaft ist ihm noch fremd, ihm, der fröhlich mitten darin steht. Er geht zur Schule und macht Freundschaften mit gleichaltrigen Kameraden. Er ist schlanker und mutiger geworden, geht nicht mehr zu seinen Schwänen, liest Bücher und kritisiert das Benehmen seiner Lehrer. Er lernt Sprachen und erfindet Spiele, wenn ihm die alten zu kindisch vorkommen, treibt sich in den Gassen der Stadt herum und lernt heimlich das Treiben in dunklen Kneipen kennen, die sich an Orten befinden, recht, um die aufblühende Phantasie eines Knaben zu reizen. Er misst seine Körperkräfte an denen der Mitschüler und er lernt Hass und Sympathie scharf unterscheiden. Er ist mehr talentvoll als fleissig und überlässt seinem guten Gedächtnisse, den Erfolg in der Schule zu machen. Er zieht es vor, liederlich und schön zu sein und verachtet schon jetzt, trotz elterlicher Ermahnung, den hausbackenen, ängstlichen Fleiss. Er ist ein Geniesser von Freundschaften, und kennt den Reiz von Spaziergängen in Feld und Wald, das Besteigen der schönen Berge im Sommer, Herbst oder Winter; den Sommer nimmt er hin, er achtet diese Jahreszeit weiter nicht, aber am Herbst, wo die Nebel in den Wiesen streichen und die Rebberge bunt leuchten, findet er etwas geheimnisvoll Schönes, das er versucht, sich zu erklären. Er und seine Kameraden, die Mutigen, finden es schön, an Herbsttagen auf Bergen grosse Feuer anzuzünden. Man stellt sich da in der Ferne auf und betrachtet die roten, düsteren Flammen, wie sie aus dem Nebel hervorbrechen. Den Winter, wenn recht viel Schnee fällt und Flüsse zugefrieren, findet er entzückend. Den Frühling versteht er nicht, aber nur deshalb, weil andere Spiele anfangen, oder weil man vielfach an Orte hinkam, die vor Nässe und Kälte nicht geniessbar waren. Er ist sich hierüber wenig klar. Er wird ein Jüngling und reist in die Welt hinaus. Eltern und Verwandte haben ihn mit übermässig viel Gepäck versehen, dieses wird oben auf die Reisekutsche hinaufplaziert. Er nimmt Abschied und steigt in den Wagen, und nachher nimmt er noch einmal Abschied von Allen, indem er mit seinem Taschentuch nachwinkt. Was wird aus ihm werden, denken die Eltern. Die Welt, wenn man sie aus dem breiten Fenster einer Reisekutsche betrachtet, ist herrlich. Flatternde Wolken fliegen dem Wagen munter nach und der Kutscher ist ein gemütlicher Mann, der während des Fahrens

seine Pfeife raucht. Die Räder knarren auf der Landstrasse, die Stadt versinkt vor den zurückschauenden Blicken, der Morgen ist prächtig, alles blitzt und glitzert und es leuchtet alles so warm. Hoch in der Luft fliegen Vögel, Häuser und Bäume verschwinden, es kommt immer Neues, Menschen, Wagen, Bäume, Wälder, Schlösser und murmelnde Bäche, alles wechselt so schnell, was könnte einem da schlimmes begegnen! Ein eckiger, böser Wegweiser brummt am Weg: Fahrt zu, immer zu, ihr werdet schon an einer Ecke anrennen!" Auch wir lassen den Wagen fahren. Der Jüngling studiert anfangs mit grossem Eifer an der hohen Schule, aber er kommt nur zu rasch fort. Sein Geist überflügelt den Geist der Professoren. Er findet die Wissenschaften, wie sie gelehrt werden, thöricht, und das lahme Bemühen, die Welt damit erklären zu wollen, lächerlich. Er findet das Leben wundervoll und schliesst sich Menschen an, die nichts weiter als Menschen sind. Er lässt sich von den Wellen des Tages treiben und macht die Nächte zu hellerleuchteten Tagen. Er liebt die Musik und wird zu einem fahrenden Studenten. Man betrachtet ihn als verloren und giebt es auf, ihn zur Vernunft zu bewegen. Er liebt es, in langen, ermüdenden Märschen das Land zu Fuss zu durchwandern, die Natur berauscht ihn, und er übernachtet in wilden einsamen Schenken, oder unter Bäumen, durch deren Aeste die Sterne zittern. Giebt es längst auf, wieder gut bürgerlich und klug zu erscheinen, da doch das für ihn nur eine traurige Maske bedeutete. Mitten in seinem wüsten Wandertreiben verlangt es ihn sehnsuchtsvoll nach Hause, nach einem Heim und er irrt, seine Guitarre am Rücken, nur noch gezwungen

Der fahrende Sänger

umher. Er ist des Uebermutes und Trotzes müde geworden. Mit einem Male erwacht ihm die Seele und er wird zu einem Träumer, zu einem müden, weichherzigen Müssiggänger, dem niemand Kraft zumutet. Er geht wieder unter gesittete Menschen, aber sie beleidigen ihn mit Worten und Mienen, indem sie ihm vorwerfen, was sein eigenes Herz ihm längst und tausendmal gesagt hat. Die Kinder lieben ihn, der so sanft und milde spricht und so Schönes zu erzählen weiss, aber die Erwachsenen verhalten sich kalt und ablehnend. Leichtfertigen Frauen verschafft er mit seinen Gaben Vergnügen, aber er fühlt wohl, wie sehr ihn der Verkehr mit ihnen erniedrigt. Er ist trostlos. Da begegnet er eines Tages, es ist heller, blendender Mittag, einer jungen Dame, wie sie, ihre Röcke hebend, eben eine breite, zierlich gehauene Treppe emporsteigt und bleibt, wie von einem Zauber umfangen, still stehen. Er grüsst mechanisch, sein ganzes Wesen zittert und er öffnet den Mund zum Sprechen, aber die Sprache stockt auf seinen Lippen. Ein unendliches Weh befällt ihn, gemischt mit den Gefühlen der ersten Kindheit. Die Luft, die Welt scheint ihm eine sorglose, lächelnde Umarmung. Er tritt vor, aber sieht nur noch, wie die Dame, die ihn keines Blickes gewürdigt hat, hinter den Büschen verschwindet. Er steht lange noch da, und glaubt, sie wieder sehen zu sollen. Dann geht er mit einer namenlosen Müdigkeit im Herzen heim, immer die süsse, strenge Erscheinung vor Augen tragend. Wäh-

Die Begegnung

rend der folgenden Wochen lebte er nur, um sie zu suchen, aber er sieht sie nie mehr. Er schreibt Briefe, in denen er alle Liebe ausschüttet, aber sie bleiben unbeantwortet. Er sitzt, den Kopf in die Ellbogen gestützt, elend und schwach, wie er sich fühlt, auf einer Ruhebank in der Nähe des Ortes, wo er sie das erste Mal getroffen, und weint in die Hände hinein. Alle seine übrigen Hoffnungen schwinden mit dieser einzigen, die alle zusammen ausmacht. Wenn er sich ein wenig besser fühlt, schreibt er, vor sich her sinnend, kleine Gedichte und er fühlt langsam eine neue Not: die des schaffenden Künstlers. Das neue Leiden löst leise das alte auf: er dichtet jetzt. Er lernt jetzt, das ganze Leben als eine kostbare Erinnerung zu empfinden; Leiden und Freuden machen ihm, wie hellauflodernde Feuer, gleichmässig zu schaffen. Er vergisst sich, um jedes Zuges, jeder Stimme aus der Vergangenheit lebhaft zu gedenken. Bald entdeckt er, wo für ihn das höchste Glück brennt, und er schliesst sich, da er inzwischen arm geworden ist, in einer ärmlichen Dachkammer ein, um allein der Kunst nah

zu leben. Bisweilen, wenn er an die Wirklichkeit denkt, lächelt er schmerzlich. Seine Eltern schreiben ihm auf seine Bitten, ihm Geld zu senden, nicht mehr. Um ihn herum wird es elender und trostloser, aber er bemerkt es kaum. Sein ärmliches Heim ist reich wie kein fürstliches Zimmer: es umschliesst seine herrlichen Träume, mit denen er Abends sich niederlegt und Morgens erwacht. Nur wenn ihn der nackte, schamlose Hunger hinaustreibt, geht er unter die Menschen, deren Thun in seiner Abgetrenntheit ihm unbegreiflich vorkommt. Er empfindet keine Demütigung, oder nur in Momenten, wo er nicht schafft. Seine Manusktripte werden von den Verlegern zurückgeschickt. Er gewöhnt sich bald daran, das begreiflich zu finden. Sein Bett, sein Tisch, seine Lampe werden ihm lieb. Er hat das unabwendbare Gefühl des baldigen Todes und zerarbeitet seine Kräfte rücksichtslos. Seine Kleider, die guten, vertauscht er gegen abgeschabte und abgetragene, um etwas Geld heraus zu bekommen. Er arbeitet in einem langen, gelben Rock, den ein Reitknecht kann getragen haben. An der schimmeligen, feuchten Wand hängt sein Hut und sein anderer Rock. Auf dem Ofen stehen Waschkanne und Waschbecken. Der Boden ist voll Manuskripte. Ein fertiges Drama guckt dem Schreibenden und Dichtenden zur Seitentasche heraus: es ist wohl eben abgelehnt worden. Das Bett, ein langes, dünnes Ding, steht in einer Ecke, und zu dem Fenster hinaus sieht man die Dächer der Stadt emporragen. Der Dichter schreibt entweder, oder er liegt ausgestreckt auf dem Bett und erwartet das Ende. Nach seinem Tode findet man seine Werke schön und wert, sie im Druck zu verbreiten. Frauen lesen sie mit Entzücken und manches junge Mädchen weint über dieses Dichters Leben. Er indessen weilt jetzt in jenen Gegenden, wo nur Geister hingelangen, die unsterbliche Werke geschaffen haben. Die Dachkammer, wo er zuletzt gehaust hat, wird ängstlich wie ein Heiligtum behütet und es wird dafür gesorgt, dass alles so liegen und hängen bleibt, wie man es fand, als man das Zimmer des Toten betrat. Der reitledergelbe Ueberzieher hängt dort neben anderen Sachen an einem Nagel und man hofft immer noch, dass sich irgendwie versteckte Manuskripte darin vorfinden werden. Vielleicht, wenn man ihn über die Stange hängt und tüchtig klopft, fallen einige heraus, wer weiss! —

Die Unsterblichkeit

ALFRED MESSEL, SPEISEZIMMER IM SIMONSCHEN HAUSE

ALFRED MESSEL, MUSIKZIMMER IM SIMONSCHEN HAUSE

EIN PRIVATHAUS VON ALFRED MESSEL

VON

ALFRED GOLD

NICHT die schärfsten, sondern die stürmischsten Köpfe sind es, die in der Kunst und Kunstschriftstellerei an die Geltung eines letzten Wortes glauben. Das schreibe ich als Motto hin, da ich daran gehe, über ein neues Werk Alfred Messels hier zu berichten. Es ist ein Patrizier-Wohnhaus im berliner Tiergarten, und es wird viel Schönes daraus mitzuteilen sein; was aber, um vorerst das Eine zu erledigen, ist es mit jenem letzten Wort in der Kunst? Ich glaube, es giebt keines. Nur als Selbsttäuschung taucht es in unserer Zeit so oft auf, da, dort, in der Malerei, im Kunstgewerbe. Man weiss, was ich meine. Man hat es erfahren, dass ehrliche Verranntheit uns um

ALFRED MESSEL, HERRENZIMMER IM SIMONSCHEN HAUSE

eine nicht unwichtige Erkenntnis unseres sonst noch ganz gesunden Verstandes bringen konnte, die Erkenntnis, dass alles künstlerische Urteil geschichtlich, aber sonst nach keiner einzigen Richtung wissenschaftlich ist. Es giebt in der sogenannten Kunstwissenschaft nichts Bleibendes als die Geschichte. Auf das Urteilen muss man deshalb nicht verzichten; die gefühlsmässigen Gegensätze sind natürlich klar. Man kann einen Maler als technisch-seelische Potenz für nichts achten, man kann ihn gelten lassen. Man kann ihn auch nach der dazwischenliegenden Skala kritisieren. Nur grade ihn respektvoll, kühl, endgültig, wissenschaftlich widerlegen, das kann man nicht. Darüber lacht die Geschichte.

Es giebt in der Malerei kein letztes Wort und auch im Kunstgewerbe keines. Anfangs schien es ja so, und die Sache war so einfach. Unredlichkeit in der Wahl und Behandlung des Materials, Unzweckmässigkeit in den Formen, falscher Stimmungskram ohne poetische Begleitvorstellung: das alles lag auf Seiten der Alten, das Gegenteil bei uns. Neutöner hiess es überall. Die Ouvertüre mit den hellen Geigen versprach ein wundervolles — nicht nur ein wundervolles, ein erlösendes, befreiendes, endgültiges Repertoire. Eine grundsätzliche Neuerung war entdeckt, und ein Haus aus Darmstadt, eine Einrichtung von van de Velde gaben Muster einer Problemlösung, die eine Zeit sich selber wie eine mathematische Wahrheit, gegen die man sich nicht zu sperren vermag, aufzwingen konnte. Aber wie immer, es blieb nicht ganz dabei. Geschichte, Geschichte! Man lenkt ab, denn man will immer entdecken. An der Gegenwart erfrischen wir uns, im Ueberkommenen schwelgen wir, und auch ein Alfred Messel sucht bald genug (wie Revolutionäre gern zu thun pflegen) nach einer geschichtlichen Stammtafel, die in der vorrevolutionären Vergangenheit für sein Kunstgebiet zu finden ist.

ALFRED MESSEL, FRAGMENT DER THÜR IM SPEISEZIMMER

Auch Messel? Jemand erwidert, dass er niemals Revolutionär gewesen ist. Er war nicht mit den Jungen jung. Das ist richtig. Aber wie immer sein persönliches Bekenntnis lauten mag, eine der glücklichsten aller neuen deutschen dekorativen Schöpfungen, das Wertheimhaus, wäre ohne ihn nicht entstanden, und die meisterhafte kleine Fassade in der Margaretenstrasse, von der hier noch die Rede sein wird, eben so wenig!

❋

Ein Kontrast zwischen Alt und Neu lebt in Messel, ein typischer Kontrast, und er löst sich vielleicht nur dadurch, dass man Folgendes erkennt:

EIN BLUMENTISCH

Man kann auf historischer Grundlage genau so revolutionär wirken wie auf jeder anderen; nicht auf ein Prinzip kommt es an, sondern auf den Kopf, der darüber herrscht; und da grade Berlin in allem, was Kunst darstellen oder nach etwas aussehen soll, immer für das Geschichtliche, das Ahnenreiche war und ist, erzog es seinen Historiker Messel, und dieser Messel erfand den ihm eigentümlichen Stil, den man als neuaristokratisch bezeichnen kann. Moderne Technik und alte Stimmungen mussten sich vereinigen, so erklärt sich der Gegensatz. So kam die Rückkehr zu stande und das neue Historikertum.

Und das Art nouveau, der neudeutsche Stil, unsere Zukunftsträume? Ist nun das Eine oder das Andere richtig? Selbstverständlich denken wir nicht daran, wie effektvolle Aesthetiker zu thun belieben, das, was vor drei Jahren modern gewesen, einer neuesten Wendung zuliebe wieder aufzuopfern. Selbstverständlich sind van de Velde und seine Mittel- und Süddeutschen selbst auf den schrecklichen Fall hin, dass Berlin sich ganz von ihnen zurückzieht, immer noch führende Potenzen im Kunstgewerbe und in der Architektur. Selbstverständlich sollen Triumphe der berliner Schule nicht gegen sie ausgespielt sein. Nur dass die Ueberbrückung, die man so leichtgläubig von der Entwicklung erwartet, nicht so einfach und dass das letzte Wort nun doch noch nicht gesprochen ist, wollte ich in aller Bescheidenheit hier behauptet haben. Gerade auf das Exempel Alfred Messels hin. Jenes Messel, der von Haus aus nicht ein moderner, sondern ein geschichtlicher Revolutionär, nicht ein Mathematiker, sondern ein Romantiker und nicht ein Verbürgerlicher, sondern ein Aristokrat ist.

Romantiker und Aristokrat, und aus dieser Mischung haben wir das moderne Warenhaus bekommen. Erraten hätte man das nicht können.

❊

Man weiss nie, wo der Blitz einschlagen will. Das Messelsche Warenhaus war ein Genieblitz vermutlich grade deshalb, weil es aus der eigentlichen Atmosphäre dieses Mannes, dem Historismus, sich entladen hatte. Wer auf dem Historischen fusst, hat Eines für sich voraus — er vergeudet nichts unnütz von seiner Kraft; er verzichtet auf die Exposition und vertieft sich in das Wesentliche; leichter als der Moderne findet er die eine kleine neue Nuance, die die frappante Lösung ist, heraus. So ging es hier. So steht man in der Knochenhauerstrasse zu Hannover vor dem vierzehnten Jahrhundert, sieht über einem niedrigen Sockel einen mächtigen Giebel, den Giebel in Vertikalen aufgelöst, die Vertikalen als übereck hingestellte Pfeilerbündel ausgebildet, sieht im Geist eine ganze grosse Pfeilerwand daraus entstanden und denkt an Messel. Sicher hat Messel solche Anregung irgendwann irgendwo einmal aufgenommen; das Gerippe seines Hauses hat sie ihm gegeben. Das war an sich schon genial. Und darüber ist er nun wieder mit jener leichten Beweglichkeit, die das noch stärkere Anzeichen der Begabung hier ist, hinausgegangen. Das Ueberflüssige hat er verschwiegen; nicht einen gotischen Tempel für Schnitt- und Kurzwaren hat er entstehen lassen — so komisch das klingt, neun Zehntel an seiner Stelle hätten es gethan; herausgeschält hat er die gotische Orgelstruktur, das ist das Entscheidende, aus allem Wust von Masswerk, hat sie selbständig auf eigene Füsse gestellt, sie aus eigener Kraft beseelt und beherrscht. Er hat ihren steinernen Rahmen bronzene Füllungen gegeben, sich an der Aussenseite das Barock mit den Segmentbogen und den ovalen Fensterchen, im neuen Lichthof italienische Frührenaissance dienstbar gemacht und in einem unerhörten Kraftaufschwung histo-

rischer Genialität die Querwand mit den unnahbaren, sachlichen und ernsten Steingitterfenstern über der offenen Bogenhalle hingesetzt. Als den notwendig feierlichen Schlusssatz seiner Symphonia domestica. Als meisterhaften Schlusssatz.

⁂

Ein einziges Messelsches Werk möchte ich neben jene Ecke stellen, und das ist die kleine Fassade in der Margaretenstrasse. Sie ist vielleicht sogar künstlerisch noch konzentrierter. Einen der geheimnisvollen Fälle, wo den Architekten die Leidenschaft packt, aufs Letzte zu gehen und die absolutharmonische Form zu finden, verrät dieser Bau; er ist das Originellste im ganzen Tiergarten-Viertel.

Um eine eigentlich derbe Baumaske (denn dahinter liegt nichts als ein Stall) handelte es sich; ein Obergeschoss mit drei Lichtöffnungen, darunter ein Parterre ohne Fenster, das giebt die Gliederung. Davon ging der Künstler aus. Einheitlich wählte er für das Ganze einen grauen, groben, kalksteinähnlichen Verputz, der wie aus einem Guss und nur von zwei zierlichen Stall-Luken unterbrochen zunächst bis zu den Fensterbänken aufsteigt; knapp unter diesen, die Fensterwände gleichsam tragend, läuft eine schmucklos solide Gesimsleiste durch; die Fenster sind in die gegossene Mauer mit sauber abgepassten einfachen Rahmen eingesetzt. Eine ehrliche Disposition: hohe Stallmauer, kleiner Wohnungsaufsatz. Und nun die Pointe, wie in einem künstlerischen Epigramm wundervoll aus der Sache selbst gewonnen: ein cyclopisch ornamentales Palastthor, breit in der Mitte, die Gliederung wieder lösend, dass sie nicht zu pedantisch sei, und mit dem mittleren Fenster zu einem meisterhaft ungezwungenen Frontispiz verbunden. Der Architrav fällt in die Hauptteilung des Hauses, und eine schwere Rustica-Umrahmung schliesst über der breiten, genagelten, festungsartigen Thür im Bogen ab. Zwei Pfeiler, von den rohen Quadern rücksichtslos überschnitten und mit frei sculptierten lieblichen Tiergruppen-Krönungen statt der langweiligen Kapitäle, stehen zu beiden Seiten. Zwei kolossale und ganz tief geschnittene Steinschnecken, geniale Weiterbildungen des Halbgiebel-Motivs, sitzen darüber. Sie sind das Wahrzeichen dieses Hauses. Unter den wenigen Resultaten der heutigen Baukunst, die zu reifer Schönheit entwickelt sind, wird diese Schnecken-Fassade nicht vergessen werden dürfen.

Den Vorhof betont ein Gitter aus natürlich geschmiedeten, kräftigen, lebensgrossen Lanzen; steinerne Fruchtkörbe flankieren den Eingang. Von künstlerischer Bedeutung ist auch das. In Motive des Dogenpalastes hat der Künstler sich hineinempfunden, und grade diese Stallfassade schien ihm mit Recht für ihre Anwendung besonders geeignet. Geschichtliche Echtheit ist hier zugleich moderne Schönheit — unwillkürlich fragt man: Warum

DAS TREPPENHAUS

sind unsere Architekten nicht wenigstens alle gute Historiker!

⁂

Zu dem Stallgebäude gehört ein Herrschaftsgebäude; es ist das von Herrn Eduard Simon bewohnte Haus Victoriastrasse 7 und sei nicht verwechselt mit dem zufällig nach der andern Seite angrenzenden, gleichfalls von Messel erbauten, gleichfalls französischen, aber ganz anders stilisierten künstlerischen Landhaus des Herrn Felix Simon. Dieses ein zart getönter Backsteinbau, der zwei Schauseiten weit auseinanderfaltet, heiter und offenherzig mit all seinen Villastimmungen hinter

MÖBEL UND BRONZEN

Dachgiebel den Bau ab. Und dieser peinlich gleichseitige Giebel selbst ist dem hohen Mansardendach wie ein Schild, der die Korrektheit wahren soll, vorgesteckt. So geht auch wieder der Charakter des Ganzen nicht verloren, und was bei Messel selbstverständlich, in künstlerisch klarer Gesinnung tönt die Fassade aus. — Wirkt sie so schlagend wie jenes Renaissancethor am Stallgebäude? Das doch nicht. Mit dem Familienhaus lässt sich heute am Ende so wenig wie mit unserem verlästerten Etagenhaus etwas Besonderes anfangen; das Problem des Stalles dagegen ist frisch, jung, interessant.

Der Strassenseite entspricht an dem rechteckigen Bau als ihr Gegenüber die Gartenfassade. Hier liegt vor dem

reichlichem Grün; das andere jüngere, das uns hier beschäftigt, von strengerer Grazie, korrekt wie ein Tailor-made-Kleid, zart und verziert und sogar kokett, und doch zurückhaltend. Die dunkel und matt gebräunte schmale Holzthür mit zwei ovalen Louis XVI-Fensterchen oben und einem schlichten Messingknopf tief unten zu bequemem Anfassen, glatt wie ein Mädchenzimmer-Schrank, ist zugleich ein Symbol; verschlossen und zugeknöpft will die Fassade wirken.

Auffallend ist auch hier zunächst das Vorgitter. Sauber in der Zeichnung wie eine echte Spitze wirkt es. Im zarten Ornament eines Blumenkorbs verschlingen sich die Stäbe zur Bekrönung über dem Portal, und gleich einem gezackten Fries zieht auf beiden Sockeln sich rechts und links zwischen den schlanken Eisenstreben ein System kleinerer Pfeile hin. Wie elegant sind diese schwebend in die Luft gesetzten Stilanklänge... Und nun dahinter die rauhe und graue Kalksteinmauer. Zwei leise unterschiedene Töne für den niedrigen Sockel und für den hohen Aufbau mit den beiden Geschossen. Dieser Geschossbau vertikal stark gegliedert; schmale Pfeiler, schmale Lichtöffnungen, in der Mitte ein etwas vortretender Risalit und unter den französischen Fenstern, die sich in ganzer Höhe zu Balkongittern hinaus öffnen lassen, kleine Brüstungen mit reizenden ovalen Reliefmedaillons, die Schleiertänzerinnen darstellen. Das zärtliche Oval giebt den Stil an. In der Eingangsthür hat es begonnen, als oeil de boeuf schliesst es im spitzen

Hauptgeschoss die grosse Terrasse. Vom Speisesaal betritt man sie. Geschlungene Freitreppen führen von ihr zu dem grünen Hinterland und seinen Pergolen. Auch diesen Hintergrund hat

TISCH IM HERRENZIMMER

Messel gezeichnet. Eine grosse alte Vase schliesst das effektvolle Arrangement unten ab.

✻

Der Haupteffekt liegt anderswo. Dieses reservierte Haus, das äusserlich nicht gross wirkt, hat im Innern eine Palast-Architektur allergrössten Stils. Fast nur das Gerippe — wie an einem guten Möbel der Zopfzeit — ist im Aeusseren gegeben; im Innern herrscht die Säule, die Galerie, das Portal. Ein grosses Treppenhaus mit offener dreiteiliger Halle im ersten Stock, quadratisch wie ein Atrium, unten Garderobe und Vestibül, oben Korridor und wohnliche Diele, war der primäre Raum, um den die Gesellschaftsräume sich gruppieren mussten, auch auf die Gefahr hin, dass sie dadurch ein gut Teil ihrer Breite einbüssten.

Und dieses Atrium ist ein Museum. Das einzige Neue darin, ein glänzendes, schmuckes Empire-Treppengeländer, hohe, dünne Docken in schwarzer und heller Bronze, wirkt ebenso frappant wie kühn; das Historische und Alte ist hier vor allem am Platz. Ein antiker Marmorsarkophag steht als Blumentisch auf dem Podest; und weiter — französische Gobelins an der Kaminwand . . . antik bemalte Decken . . . breite Dogensessel . . . eine Statuette auf rundem Sockel, eine andere in altem Steintabernakel in die Wand eingelassen . . . ein venezianer Mosaiktisch . . . florentiner Thüren mit originaler Stein-Einfassung . . . die eine von zwei gedrehten Frührenaissance-Säulen flankiert: dies ist der Schmuck der ersten und breitesten Halle. Man lehnt an der Balustrade und geniesst den freien Blick über einen reizvoll gebrochenen, gleichsam schwebenden Museumsraum. Und doch, um einen Durchgangsraum handelt es sich. Am wichtigsten und wertvollsten gehalten sind darum mit Recht die Thüren. Das Gebälk durchweg alte Steinskulptur, die Flügel in wundersamer florentiner Schnitzerei, beides zusammen von grosser Feierlichkeit. Der ganzen Halle geben sie einen Stil, der,

ALFRED MESSEL, SALON IM SIMONSCHEN HAUSE

ALFRED MESSEL, MUSIKZIMMERWAND

KAMIN

Stile sich mit einem Male an, wenn man sich intim in sie hineinfühlt, ihren Einzelheiten nachlebt, sich ihnen gleichstimmt, sie aus dem Innersten heraus auch wieder variieren kann. Messel kann das. Aus dem Historischen selbst gewinnt er auch hier oft verblüffende Pointen.

Das Herrenzimmer, zu lang für seine Breite und demzuliebe geschickt in eine Art Galerie umstilisiert, besteht aus lauter Renaissancegliedern. Wieder die echten Thüren mit dem Steingebälk; eine lange florentiner Bank mit intarsierter Rückwand; die Balkendecke geschnitzt und vergoldet; eine Truhe mit zierlich französischem Kabinet; ein Tisch in der Mitte — der freilich nur Auskunftsmittel ist; ein wundervoller Arbeitstisch und alte Bischofsstühle: das schliesst sich zusammen und gipfelt in einer Kaminwand, die man auf dem Bilde Seite 61 hier sieht. In dieses Zimmer nun hängt Messel einen Luster von raffiniert gutem Stilgefühl. Es ist ein Astronomen-Globus aus bronzenen Reifen, in dem die Lampen unter farblos falben Schirmchen und Fransen herunterhängen; ganz ausgezeichnet! Wie viel kluge Sicherheit bringt hier gerade der heikle Beleuchtungskörper in das Zimmer! Und ferner, für die Zentralheizung, die an der Fensterwand bis zu hohen Gesimsen aufsteigt, musste etwas ganz Neues gefunden werden: — lange Perlenschnüre aus Bronze, braun wie das Zimmer, verschleiern ungezwungen die eisernen Röhren.

Ein Damensalon schliesst sich an. Louis Seize. Die Abbildung zeigt davon ein Teil. Die weiss

wenn auch nicht präcis, doch im Hauch, im Duft Quattrocento — gutes, echtes, florentinisch-berlinisches Quattrocento ist!

Florentinisch-berlinisch ist kein Scherz. Wirklich das Beste, was wir hier in der Stadt des Kaiser Friedrich-Museums jetzt zu sehen bekommen, ist ja Quattrocento. Für unser modernes Patriziertum schickt es sich gar nicht schlecht. Es ist ein Omen. Man weiss, dahinter kommt immer noch das Eigentliche einmal nach.

⁂

Erzählen wir auch noch vom Rundgang durch die Säle? Die Bilder im Text machen es fast überflüssig und locken doch wieder die Erinnerung zum Verweilen. Stilmuster hat Messel, unterstützt von Wilhelm Bode, dem Freund des Simonschen Hauses, hier schaffen wollen, aber Stilmuster, bei denen es wieder auf etwas ganz Anderes ankommt, als bei dem Vorlagen-Mobiliar, an das man uns sonst glauben machen will. Ganz anders sehen

KOMMODE

ALFRED MESSEL, SCHLAFZIMMER

stuckierte in ganz zartem Relief gehaltene Decke schliesst ohne Beleuchtung mit einer Rosette. Die Lichter haben Kerzenform und sind in Girandolen und Wandleuchter verteilt, die Wände mit echten, verblassten, gestickten Seidenshawls bespannt. Kamin, Garnitur, Schreibtisch, die Friesornamente, die die Heizung verkleiden, sind echt, und nur die lange Schlucht, in der dieses Zimmer von der Ecke aus den Blick nach hinten zieht, ist ein Mangel, den man mit dem Grundriss in den Kauf nehmen muss. Das gute alte Berliner Zimmer, so wenig Messel es sicher auch beabsichtigte, ist bei der berliner Praxis (Raumausnützung und grosse Säle) nicht ganz zu vermeiden. Die Rückfront enthält Musik- und Speisesaal. In richtigem Rokoko, mit alterBoiserie und braunemSammtbrokat, eingesetzten Bildern und übergitterten Wandspiegeln, mit dunklem Grün durchtönt, zeigt sich jenes; das Speisezimmer ist in modern kopiertem und stark gemässigten Barock gehalten. Hier handelte es sich darum, Wand- und Deckengemälde von Tiepolo, die der Besitzer des Hauses in Venedig gekauft hatte, zu zeigen und der Wohnlichkeit zuliebe doch wieder zu dämpfen. Diese Wandbilder sind in Grisaille auf Goldgrund gemalt, und Messel, das Grau übernehmend, liess die Wände mit diskreter Holzarchitektur in verwandtem Ton bis zur Decke hinauf vertäfeln. Das ist eine Lösung; dass es die einzige ist, muss man nicht behaupten, und dass es uns heute überhaupt nötig erscheint, Bilder (auch wenn sie grau sind) zu dämpfen, verrät vielleicht noch eine Lücke unserer Wohnungskunst. An Messelschen Pointen fehlt es indessen auch hier nicht. Man sehe den Ausschnitt mit dem Thürsturz, den die Abbildung Seite 62 zeigt. Und von diesem Sturz nichts als die wundervolle, zart-barocke, lang ausgezogene Konsole mit dem Fruchtgehänge. Nur Messel macht das heute so empfindungsvoll. Mit einem diskreten Marmorkamin, für den Fritz Klimsch zwei im Stil überraschend gute Figuren geliefert hat, schliesst der Saal, und damit die Runde. Ein kleines Bibliothekzimmer auf der anderen Seite, in dem ein paar moderne Gemälde hängen, bleibe nicht unerwähnt. Die modernen

Bilder freilich werden dort nicht dauernd hängen können.

❋

Moderne Bilder, modernes Kunstgewerbe! Messels Stilkünste — wir resümieren — vertragen sich mit beidem nicht recht. Manchmal rächt sich das; so ist die Herrenzimmer-Ecke mit den neuzeitlichen Lederfauteuils, die man auf unserem Bilde sieht, wegen der hässlichen Fauteuils misslungen. Doch darf man nicht vergessen, dass dieses ganze erste Geschoss Prunkräume im Stil enthalten soll. Darüber sitzt das zweite mit kleinen, gemütlichen, reizenden Wohnzimmern à la Biedermeier — da wäre zur Abwechslung auch manches Moderne zu schildern, wenn dies nicht über unsern Raum hinausginge.

Nur ein Interieur noch zum Schluss. Es ist ein Billardzimmer zu ebener Erde und von Messel mit grosser Feinheit in einer Art hellem Jägergrün vertäfelt und braun dekoriert. Dieses Grün und dieses Braun haben etwas von Stil und etwas von Sport, eine geistreiche Mischung. Merkwürdigerweise hängt gerade hier, im Billardzimmer, zwischen den Fenstern das von Corinth gemalte Porträt der Dame des Hauses . . .

KAMIN IM SPEISEZIMMER. MIT FIGUREN VON KLIMT

GUSTAVE COURBET, DER VERWUNDETE MANN. IM LOUVRE-MUSEUM

GUSTAVE COURBET

VON

EMIL HANNOVER

II

Courbets künstlerische Kultur spielte ihm den Possen, das Kolorit der Wirklichkeit mit verschönernden tiefen Schatten und einem schmeichelhaften milden Licht zu verbrämen. Auch das Tiefstliegende in seiner Natur, romantische und phantastische Neigungen hielten ihn zum Narren und spotteten und trotzten seinen Doktrinen. Er hegte und verkündete die gründlichste Verachtung all dessen, was gemalt war, ohne gesehen zu sein; er verhöhnte ebensosehr die Vision wie die Konstruktion in der Kunst und war nicht zum wenigsten ein Feind der Kunstform, die gewöhnlich in der Mitte

liegt: der Allegorie. Aber nichts destoweniger war die grösste und am meisten Aufsehen erregende Arbeit seiner ganzen Ausstellung im Jahre 1855 gerade ein solches Mittelding zwischen einer Vision und einer Konstruktion. Courbet gab dem Bilde den absurden Titel „allégorie réelle". Mit dem Wörtchen réel verband er offenbar die Absicht, sich mit seinem realistischen Gewissen abzufinden, das er in einem Halbschlummer eingelullt hatte, während er dieses merkwürdige Bild malte.

Intérieur de mon atelier, déterminant une phase de sept années de ma vie*, mit diesen Worten versuchte der Katalog den Inhalt des Bildes näher zu erklären. Courbet hat in ihm einen Begriff von seiner ganzen Wirksamkeit, seinem Leben und seinen Ideen geben wollen, und er hat zu diesem Zweck seine Modelle, seine Freunde und lebende und tote Sinnbilder seiner Liebe und seines Hasses auf der Leinwand versammelt. In der Mitte der Bilder sitzt er selbst vor seiner Staffelei. Er hat sich nicht gemalt wie er gewöhnlich dort sass, in Hemdsärmeln, schwitzend und mit seiner kurzen Pfeife im Mundwinkel. Er hat sich in einem eleganten Anzug und in einer flotten und übermütigen Haltung gemalt. Mit Aufmerksamkeit wird seine Arbeit von einem stehenden nackten Weibe verfolgt, das wohl gleichzeitig das Modell und die nackte Wahrheit bedeuten soll. Der kleine Knabe, der von der anderen Seite das Gemälde betrachtet, scheint die kindliche, die ursprüngliche Beobachtung bedeuten zu sollen. Ein Herr und eine Dame, die im Vordergrunde promenieren, sind Repräsentanten des neugierigen und flüchtig vorübergehenden Publikums der Kunst. Ganz rechts sieht man den Dichter Baudelaire lesend. Champfleury sitzt in die Betrachtung des Kunstwerkes verloren. Herr Bruyas und ein anderer von Courbets Gönnern haben die Erlaubnis erhalten, ihren Protégé von einem bescheideneren Platz im Hintergrunde aus zu bewundern, in der Nähe eines zärtlichen Paares, das die Zeitgenossen für Vertreter der freien Liebe hielten. Auf der anderen Seite der Staffelei sieht es noch bunter aus. Hier hat Courbet eine Galerie der Typen gesammelt, die er bis dahin in seiner Kunst behandelt hatte. Kurios genug, hat er, der Sozialist, diese einfachen Leute von den feineren Leuten auf der anderen Seite des Bildes hübsch abgesondert. Die einzige bessere Person, die er boshaft genug gewesen ist, unter den Pöbel zu mischen, ist ein Priester. Er selbst sitzt, durch seine Leinwand wohl verschanzt gegen den Anblick der traurigen Versammlung, und sein Pinsel beschäftigt sich auch nicht mit ihr, sondern mit einer Landschaft. An die Staffelei gelehnt liegt ein armes, halbnacktes Weib mit ihrem Kinde an der Brust. Sie und ein müssiggehender Arbeiter repräsentieren das hässlichste Proletariat der Grossstadt. Die mühselige Arbeit in der Natur wird durch einen müden Jäger mit seinem Hunde, einen Schnitter und einen Erdarbeiter veranschaulicht. Man sieht ausserdem einen Juden, einen Handelsmann, der alte Kleider feilbietet, einen Leichenträger und mehrere weniger deutlich charakterisierte Figuren, sowie einen Mannequin in der Stellung eines gekreuzigten Christus. Der breitrandige Hut sowie der Degen auf dem Fussboden sind Symbole der Romantik, die in den Staub geworfen ist. Der Totenschädel, der auf einer No. des „Journal des débats" liegt, des Blattes, das Courbet am stärksten angriff, illustriert Proudhons berühmtes Wort, dass „die Zeitungen Kirchhöfe der Ideen sind".

Wie man sieht ist es eine phantastisch geordnete oder ungeordnete Komposition. Ihre Unordnung macht sich jedoch nur bemerkbar, wenn man den Versuch machen will, den verwirrten Gedanken der Bilder durchzudenken; rein malerisch betrachtet, ist die Komposition von vollkommen harmonischer Wirkung. In malerischer Hinsicht ist „das Atelier" überhaupt eins der schönsten Bilder der Welt. Es hat, wie soviel andere von Courbets Figurenbildern, etwas Spanisches in seinem Kolorit, dessen gesammelter brauner Ton aus lauter warmen aber nicht im geringsten trockenen Farben zusammengesetzt ist. Es ist stark dramatisch in der Wirkung zwischen Licht und Schatten. Die Dunkelheit, die über dem grössten Teil des Bildes liegt, verzieht sich gleichmässig nach der Mitte zu. Sie weicht schon vor dem Manne der Wahrheit, Courbet; sie flüchtet ganz vor dem Sinnbild der Wahrheit, dem nackten Weib an seiner Seite. In ihrer Gestalt kulminiert das Licht im Bilde; in der Ausführung dieser Gestalt kulminiert auch das sprühende Leben, die unvergleichliche Meisterschaft, womit der Pinsel von einem Ende dieser kolossalen Lein-

* Es gehörte 1898 einem reichen Privatmann, Herrn Desfossés in Paris, der in seinem mehr üppigen als künstlerisch ansprechenden Hôtel in der Rue Galilée sich einen Privat-Theatersaal hatte bauen lassen, dessen Bühne Courbets Bild als Vorhang diente. Die Idee war sicherlich nicht geschmackvoll. Scheinbar war jedoch keine Gefahr für das Bild damit verbunden. Es wurde nicht *aufgerollt*, wenn auf der Bühne gespielt wurde, sondern ging glatt in die Höhe. Vor einiger Zeit ist Herr Desfossés gestorben und Courbets Bild auf dem Wege der Auktion verkauft worden. Der Name des neuen Besitzers ist dem Verfasser unbekannt.

GUSTAVE COURBET, DAS ATELIER, VORMALS SAMMLUNG DESFOSSÉS, PARIS

GUSTAVE COURBET, UMGEBUNG VON INTERLAKEN

wand bis zum andern geführt worden ist. Das Bild, das man auf der Staffelei im „Atelier" angebracht sieht, hat offenbar die Aufgabe, den Beschauer an Courbets Thätigkeit als Landschaftsmaler zu erinnern. Wenn er sich hier selbst dargestellt hat, wie er im Begriff steht, ein Stück Natur in seinem Atelier zu malen, so ist dies doch einer der vielen Widersprüche, die sich in dieser absonderlichen „wirklichen Allegorie" finden. Es widersprach direkt seinem Prinzip, etwas aus dem Kopf zu malen; malte er auch bei weitem nicht immer die Dinge *wie* er sie sah, so *sah* er jedenfalls immer die Dinge an, während er sie malte, und seine grosse Bedeutung als Landschaftsmaler ist gerade die, einer der Ersten gewesen zu sein, die ernstlich die Lokalfarben in der Natur studierten und sie mit ihrer ganzen Frische in die Kunst einführten. Als Landschaftsmaler entspricht er seinen eignen Doktrinen weit besser denn als Figurenmaler. In letzterer Eigenschaft ist er allzusehr innerlich bewegt, um der nüchterne Beobachter zu sein, als der er vor allem anderen gelten wollte. Es ist — bis auf die Farbe — in seinen Figurenbildern eine Leidenschaft, die die Natur dagegen gar nicht in ihm erregte. Er liebte die Natur, aber ohne Schwärmerei. Er genoss sie mehr, als er sie anbetete. Er hatte wenig Sinn für die landschaftlichen Stimmungen, die auf das Gemüt wirken, aber die Wirkung des ländlichen Lebens auf seinen Körper bereitete ihm viel Freude. Seine Landschaftsbilder mit ihren saftigen blaugrünen Farben im Laub der Bäume zeigen sehr deutlich, wieviel Behagen er am kühlen Schatten des Waldes fand. Er suchte gern solche Stellen tief im Waldesdickicht auf, wo ein Bach zwischen den Stämmen rann und wo das Laub der Bäume und die Blätter des Unterholzes sich in einer üppigen Wildnis trafen, die nicht allzuviel Form in der Wiedergabe erforderte. Denn er interessierte sich nur in geringem Masse für die Vegetation in ihren Einzelheiten. Ihre Frische und Fruchtbarkeit bereitete ihm einen ganz unmittelbaren Genuss, und da ihm klar war, dass dieser Genuss fast ausschliesslich der Farbe der Vegetation zu verdanken war, brachte er diese Farbe auf seine Leinwand, fett und breit und häufiger mit dem Messer als mit dem Pinsel. Er ist, wenn auch nicht der Erfinder, so doch der Einführer des Farbenauftragens mit dem Messer, das in unseren Tagen (Tagen, die doch zum Glück schon wieder entschwunden sind) als eine funkelnagelneue Erfindung angesehen und mit Freuden begrüsst worden ist von einem Geschlecht, dem die Energie fehlt, einer künstlerischen Arbeit eine wirkliche Durchführung zu geben. Es war ja viel leichter, ein Bild mit einem Messer von der Form einer Maurerkelle aufzuklatschen, als es Strich für Strich mit dem Pinsel zu malen. Aber für Courbet war das Messer kein Werkzeug im Dienste der Faulheit. Es war ihm eine Waffe, mit der er auf seiner Leinwand männlich kämpfte, um der Natur zu ent-

reissen, was für ihn ihren einzigen Wert ausmachte: ihren Saft und ihre Kraft, die ihn stärkten, dass er von neuem den Kampf aufnehmen konnte, — den Kampf, den er liebte und suchte.

Er befand sich indessen in einem Irrtum, wenn er glaubte, dass allein sein blosser Name auf einem Bilde den Kampf andauernd am Leben erhalten könnte. Er signierte in den nächstfolgenden Jahren nach der grossen Ausstellung eine Menge harmloser Arbeiten, die nicht allein keinen Widerstand erregten, sondern sogar leicht Käufer unter dem Publikum fanden. Es waren meist Landschaften und namentlich Landschaften mit Staffage von Rehen und Hirschen. Dass er sich für diese Tiere dermassen interessieren konnte, dass sie sogar häufig selbst das Motiv seines Pinsels wurden, während der Maler die Landschaft zu einem Hintergrunde reduzierte — dies war wieder eine jener Ueberraschungen, — man könnte wohl sagen Enttäuschungen, die er mit seiner Kunst seinen Freunden sowohl wie seinen Feinden bereitete. Keine der Parteien begriff den Mangel an Logik, der unleugbar darin lag, dass der grimmige und plumpe Courbet, der die Worte Eleganz und Anmut nie ohne höhnische Betonung aussprach, eine solche Vorliebe für die elegantesten und anmutigsten von allen Tieren hegte und dass er sie überdies mit dem lebhaftesten Sinne für ihre Schönheit schildern konnte. Besser verstand man es da, dass er ein Bild malen konnte wie das, welches den Titel Demoiselles des bords de la Seine führt. Hier war doch immerhin eine Spur von Unmoralität, denn diese „Demoiselles" waren ein paar Kokotten, die mit einem Boot hinausgerudert waren und sich im Schatten einiger Bäume am Wasser gelagert hatten. Nicht einmal die intime Kenntnis des Wesens solcher Damen konnte jedoch grösseres Aufsehen erregen bei einem Geschlecht, das mit Gavarni und Beaumont aufgezogen worden war, und das Jahr 1857, in dessen Salon dieses Bild gemeinsam mit einer Jagdszene ausgestellt worden war, die allgemein gefiel und später für 25000 francs nach Boston verkauft wurde, gab somit in Courbets Geschichte kein Kriegsjahr ab. Die Kritiker begingen freilich wie gewöhnlich eine Reihe Dummheiten.

Trotz der Meisterschaft, mit der das Kokotten-

GUSTAVE COURBET, DIE BADENDE

GUSTAVE COURBET, DAS SIEBEN DES KORNS

bild gemalt war, behauptete z. B. Maxime du Camp, dass Courbets Gemälde gemalt wären wie ein Paar Stiefel gebürstet sind. Aber solche thörichten Angriffe bereiteten Courbet bloss dasselbe Vergnügen wie anderen der Beifall.

Erst das Jahr 1861 brachte ihn von neuem wieder auf dem Kriegsschauplatz zum Vorschein. Er hatte in diesem Jahre das Pech, den allerkomplettesten Erfolg zu erringen. Er hatte u. a. den ausgezeichneten grossen „Hirschkampf" ausgestellt, der nun dem Louvre-Museum gehört, und von allen Seiten wurde ihm überströmendes Lob zu Teil. Man bezichtigte ihn, er habe sich mit dem Publikum aussöhnen wollen, und sicherlich um diese in seinen Augen niedrige Beschuldigung abzuwaschen, benutzte er einen künstlerischen Kongress in Antwerpen, um sich einzufinden und daran zu erinnern, dass er sich auch fernerhin zu seinem alten Glauben bekenne. In noch übermütigeren Worten als zuvor wiederholte er hier, dass der Realismus die Verleugnung der Phantasie und des Ideales sei, deren Mangel an Existenzberechtigung er als der Erste erklärt hätte. „Das Begräbnis in Ornans," sagte er, „war in Wirklichkeit das Begräbnis der Romantik," und er erhob Anspruch darauf, nicht nur der erste Maler, sondern auch der letzte zu sein, da der Verstand und die Logik, die in seiner Kunst enthalten wären, sich nicht in weitere Konsequenzen hinausführen liessen. In welchem Masse er nicht nur künstlerisch sondern allgemein menschlich aller Logik bar war zeigt ein Brief, den er wenige Monate später einigen jungen Menschen zustellte, die ihn gebeten hatten, ihr Lehrer zu sein. Er erklärt hierin zunächst, dass er sie nicht unterrichten wolle, da er allzuviel Respekt vor der künstlerischen Individualität habe. Er verweist sodann auf seine Reden in Antwerpen, und in der Furcht, sich nicht mit genügender Deutlichkeit ausgesprochen zu haben, karikiert er seine chargierten Ausdrücke noch mehr. Zuguterletzt sagt er schliesslich doch, dass die Bildung eines gemeinsamen Ateliers, ähnlich den üppigen Werkstätten der Renaissance, möglicherweise von Nutzen sein könne, und dass er gern die jungen Menschen malen lehren wolle. Ein „Atelier Courbet" kam wirklich zustande. Der Meister liess seine Schüler damit beginnen, nach einem Ochsen zu malen, worüber man sich in Paris sehr amüsierte, bis das

GUSTAVE COURBET, WALD IM WINTER

GUSTAVE COURBET, STIER UND JUNGE KUH

Tier entlief und die Schüler bald darauf dasselbe thaten.

Courbet ging indessen umher und fabelte von grossen Plänen. Sicherlich war es Champfleury, der sie ihm in den Kopf gesetzt hatte, denn sie sind schon in den Grandes figures entworfen, die 1861 erschienen und soviel man weiss, ist Courbet nicht eher mit ihnen herausgerückt als im darauffolgenden Jahre in einem Gespräche mit Sainte-Beuve, über das dieser referiert hat. Courbet wollte der Malerei in den Eisenbahnstationen den Zufluchtsort schaffen, den sie vorher in den Kirchen gehabt hatte. Er wollte diese kolossalen Mauern mit Bildern der Städte bedecken, in denen die Züge hielten, der Gegenden, die die Züge passierten, und hieran Porträts der Männer knüpfen, die sich in diesen Städten oder diesen Gegenden dessen würdig gemacht hatten, dass die Reisenden ihrer gedachten.

Aber in dem Masse, wie seine Phantasieen grösser und kühner wurde, wurde seine Kunst immer mehr Kunst um der Kunst willen. Statt sich mit diesen Erziehungsbildern abzugeben, malte er Landschaften und Tiere und sogar Blumen und Früchte. Im Jahre 1863 versuchte er jedoch mit dem Bilde „retour de la conférence" einen neuen Skandal hervorzurufen. Er hatte hierauf dargestellt, wie die Teilnehmer eines Priester-Covents auf der Landstrasse betrunken heimkehren und von einem Bauern ausgelacht werden, während eine Bauernfrau vor ihnen kniete. Aber das Bild wurde vom Salon verworfen, und es gab somit keinen Skandal. 1865 war der Künstler in Trouville, und von seinem dortigen Aufenthalt schreibt sich eine Reihe der trefflichsten Seebilder her, die die Marinemalerei in Frankreich geschaffen hat. Namentlich ist es die eine grosse Welle, die — nicht seinen Pinsel, sondern sein Messer beschäftigt hat, denn seine Marinebilder sind durchweg mit diesem gemalt. Sicherlich liesse sich nichts ausdenken, was seinem eigenen Temperament näher läge als gerade die grosse Welle. Er besass ihre Kraft und ihren aufrührerischen Geist; aber er hatte auch ihren Lärm, und vieles in ihm war blosser Schaum. Er hatte wie sie einen Weg heute, einen anderen

GUSTAVE COURBET, LANDSCHAFT AM UFER DES MEERES

morgen, und nie ein wahres Ziel. Und endlich hatte er, gleich der Welle, seine Tage mit gutem Wetter, wo sein aufruhrlüsterner Geist sich in einem ganz weissen Idyll zur Ruhe legte.

Schwerlich kann man sich etwas Idyllischeres vorstellen, als seine „Remise des Chevreuils", die war durchweg nicht unreiner als es die Gesundheit der Sinne ist. Aber man wusste von Courbet, dass er sich einmal so weit entwürdigt hatte, einige obscöne Bilder für einen Türken zu malen, der in Paris lebte, und man betrachtete deshalb jede seiner Darstellungen nackter Frauen mit übertriebenem

GUSTAVE COURBET, DIE DORFSCHÖNEN

im Jahre 1866 im Salon ausgestellt war und jetzt dem Louvre angehört. Es ist ein „sous-bois", das hinten von einem Felsen geschlossen wird, und auf dessen Boden ein lehmiger Bach rinnt, zu dem die Rehe kommen, um zu trinken. Trotz des Studiums des Sonnenlichtes im Blättergewimmel und seiner violetten Schatten über dem Felsen im Hintergrunde kann man das Bild nicht Freiluftgemälde im speziell modernen Sinne des Wortes nennen. Dazu fehlt es ihm zu sehr an Licht, Luft und Glanz. Aber es ist Freiluftmalerei in dem höheren Sinne, dass es von der grossen, starken, rein menschlichen unmittelbaren Freude über die Natur und ihre Geschöpfe spricht, die ein Freiluftmensch empfindet.

Der weibliche Körper bereitete Courbets Auge eine ganz ähnliche Freude. Auch in dessen Betrachtung war er wenig raffiniert, ohne deshalb vulgär zu sein. Die Spur von Wollust, die seine Schilderungen des nackten Frauenkörpers zeigten, Misstrauen. Lassata viris, nondum satiata, so hat ein französischer Schriftsteller eine liegende weibliche Figur Courbets charakterisiert, die, aus welcher der Künstler nachher seine „Femme an perroquet" machte. Diese Dame bietet nicht mehr Grund, ihr den Stempel der Unreinheit aufzudrücken, als Tizians Venus oder Manets Olympia. Es ist eine wundervoll gemalte Figur, und einer solchen gegenüber hat die Moral stets von vornherein ihr Recht verloren.

Einige Nachzügler in der Reihe von Courbets Angreifern machten noch den Versuch, den Künstler um dieser Frauenbilder willen anzugreifen, aber zu spät: er war in Wirklichkeit ein von allen Kunstverständigen hochgeschätzter Maler geworden, dessen Verwegenheiten man tolerierte und nicht mehr erörterte. Er stand im Begriff, sich ein Vermögen zu verdienen; er prahlte jedenfalls in einer Zeitung damit, dass er 1866 im Laufe eines halben

Jahres von seinen Gemälden für 123000 francs verkauft hätte. Aber er sah betrübt, dass die Aktualität trotzdem von ihm gewichen war. Seinen Namen tausend Mal nennen zu hören, war ihm lieber als viele tausend francs, und um noch einmal seinen Namen in aller Mund zu bringen, veranstaltete er 1867 — wieder zugleich mit einer Weltausstellung in Paris — eine neue Ausstellung seiner Arbeiten. Sie wurde mit jenem Wohlwollen begrüsst, das der Gleichgültigkeit ähnlich sieht; die Schlacht war insofern für Courbet verloren, als sie gar nicht zustande kam. Vergebens spähte er nach einer Fehde in den Zeitungen; vergebens lauschte er auf eine laute Rede von den Bildern. Die späte Anerkennung, die gewöhnlich still kommt, weil sie mit einem etwas schlechten Gewissen kommt, hatte ihn erreicht, und er entging nicht einmal dem Schicksal, zum Ritter der Ehrenlegion ernannt zu werden. Gegen diese Anerkennung konnte er sich doch jedenfalls wehren, und er sandte das Kreuz zurück, begleitet von einem pompösen Brief, worin es u. a. hiess, dass es seinen Prinzipien widerspräche, irgend welche Auszeichnung seitens des Staates anzunehmen, da der Staat in künstlerischen Angelegenheiten stets inkompetent sei und seine Einmischung in diese notgedrungen demoralisierend wirken müsse. Er schloss wie folgt: „Ich bin nun 50 Jahre alt und habe stets als ein freier Mann gelebt. Lasst mich auch mein Dasein so beschliessen. Wenn ich tot bin, soll man sagen können: Dieser Mann gehörte keiner Schule, keiner Kirche, keiner Institution, keiner Akademie und vor allem keinem Regiment an ausgenommen dem der Freiheit."

Dieser Brief ist datiert vom 23. Juni 1870. Am 4. September 1870 wurde die Republik proklamiert, und Courbet empfing von Jules Simon das Amt eines Präsidenten der Kunstkommission, dessen Aufgabe es war, die Kunstsammlungen und Monumente von Paris zu beschützen, falls die Stadt bombardiert werden sollte. Es erhob sich unter vielen ähnlichen Fragen auch die Frage, ob der Vendôme-

GUSTAVE COURBET, SCHNEELANDSCHAFT MIT JÄGERN

GUSTAVE COURBET, „GUTEN MORGEN, HERR COURBET“. EIN KUNSTSAMMLER BEGRÜSST HERRN COURBET. MUSEUM VON MONTPELLIER

Säule künstlerischer Wert zugesprochen werden könne. Courbet erkannte ihr solchen vollkommen ab, und da sie gleichzeitig ihm, dem Republikaner, als eine Erinnerung an das Kaisertum zuwider war, stimmte er in einer grossen Künstler-Versammlung, 14. September 1870, für eine Umstürzung der Säule, deren Reste er vorschlug in einem Museum aufzubewahren. Die Säule blieb jedoch vorläufig stehen, und erst das Dekret der Kommune vom 12. April 1871 brachte sie am 16. Mai zu Fall. Als das Dekret erlassen wurde, war Courbet noch nicht Mitglied der Kommune, er wurde erst bei den Wahlen am 16. April hineingewählt. Unter den 20000 Menschen, die am 16. Mai auf dem Vendôme-Platz versammelt waren, befand sich auch Courbet, aber nur als passiver Zuschauer; die Säule wurde von einigen Entrepreneuren umgestürzt, die gegen eine Bezahlung von 28000 francs den Vandalismus übernommen hatten. Der Grund dafür, dass Courbet schon einen Tag später als der wahre Urheber der That genannt wurde, scheint nur in einem Worte zu liegen. Er hatte, ehe er für die Umstürzung der Säule votierte, erklärt, wie dies vor sich gehen solle, und hatte sich dazu des selbstgebildeten Wortes „déboulonner" bedient. Dies Wort war ein Schlagwort geworden, das man gebrauchte, so oft die Rede auf die Sache kam, und da Courbet der Urheber des neuen Wortes war, wurde er im öffentlichen Bewusstsein auch der Urheber der Unthat. In den ersten Tagen des Juni wurde er verhaftet. Als die Polizei bei ihm eintrat, hatte er die höchst unkleidsame Schwäche, zu sagen: „Ich bin nicht Courbet, Sie irren sich, ich bin es nicht." Er leugnete zuerst hartnäckig, die Schuld an dem Schicksal der Säule zu tragen, er zeigte später die neue Schwäche, sich auf seinen Vorschlag zu berufen, die Reste des Monumentes in einem Museum aufzubewahren, aber er wurde nichtsdestoweniger als einer der Hauptleiter der Verschwörung gegen die Säule zu 6 Monaten Gefängnis, 500 francs Geldstrafe sowie Erstattung der Prozessunkosten, die sich auf 6850 francs beliefen, verurteilt. Als er aus dem Gefängnis kam, wurde er als unwürdig von seinen Kollegen aus dem Salon ausgeschlossen, und als nachher das Gesetz der Wiedererrichtung der Vendôme-Säule beschlossen wurde, wurde ein Exekutionsordre erlassen über alles, was Courbet in Paris oder in seinem Geburtsort Ornans besass.

Schon als dieses neue Unwetter heraufzog, flüchtete der Künstler. Er suchte Zuflucht in Tour-de-Peilz, einem Vorort von Vevey in der Schweiz. Im Mai 1877 wurde seine Schuld an den Staat für die Wiederaufrichtung der Vendôme-Säule auf 323000 francs veranschlagt und Courbet verurteilt, sie in jährlichen Raten von 10000 francs zu bezahlen. Im November desselben Jahres liess die Regierung all seine Besitzungen und Bilder auf einer Auktion verkaufen, die jedoch nur etwas über 12000 francs einbrachte. Indessen lebte der Künstler ein elendes Leben in seinem Exil. Er arbeitete noch und fand auch Käufer im fremden Lande, aber moralisch befand er sich in tiefster Not. Er ertränkte seine Sorgen in ungeheuren Mengen Wein und suchte in Nachtcafés seine Heimatlosigkeit zu vergessen. Dieses Leben zerstörte hastig seine Gesundheit; eine Leberkrankheit in Verbindung mit Wassersucht führte seinen Tod herbei, der am 31. Dezember eintrat, einen Monat nachdem seine Bilder zu Spottpreisen ausverkauft worden waren.

Die französische Regierung, die diese Bilder verkaufen liess und im ganzen Courbet mit übertriebener Härte für eine Thorheit strafte, die er jedenfalls nicht allein begangen hatte, musste nachher für ihre eigene Thorheit büssen, da es sie kolossale Summen kostete, ihn im Louvre nur anständig vertreten zu sehen. Dass er ein ausgezeichneter Maler war: Keiner leugnet es mehr. Aber es ist noch Schick und Brauch, ihn als Menschen einen Thoren, ja sogar einfach einen Idioten zu nennen.

Es war weiter nichts wahnsinnig an ihm als seine Eitelkeit. Er wollte für einen fürchterlichen Revolutionsmann gelten, und er nahm zu diesem Zweck zeitig eine Schreckens-Maske vor, die er so lange trug, bis er sich einbildete, sie wäre seine eigene richtige Physiognomie.

Unbegreiflich, dass keiner seiner Zeitgenossen ihm diese Maske vom Gesicht riss und zeigte, was er in Wirklichkeit war: ein grosser Künstler mit der Kraft eines Mannes in seiner künstlerischen Energie, und ein kleiner Mensch mit der Schwachheit einer Frau in seinem Verstande und dem Egoismus eines Kindes in seinem Herzen.

EIN FRAUENBILDNIS CASPAR DAVID FRIEDRICH'S

Wie furchtbar wenig wissen wir von andern Menschen. Was ist in ihnen ausser dem, was uns von ihnen bekannt geworden ist! Erwägungen solcher Art sind es, die uns das Bild Caspar David Friedrich's mit ebenso erstaunten wie entzückten Augen betrachten lassen: eine junge Frau, sich aus einem Atelierfenster beugend.

Was wir von Friedrich *wussten*, ist, dass er einer der grössten deutschen Maler des neunzehnten Jahrhunderts ist, obwohl nur erst von wenigen als solcher erkannt. Wir wussten, dass er vorwiegend ein Landschaftsmaler und zwar von strenger, gewissermassen unmalerischer, obwohl romantischer, in der Farbe eher ascetischer Richtung sei. Hier aber sehen wir ihn zärtlich in betreff des malerischen Modernen gesinnt, wir erblicken bei ihm ausserdem einen nicht vorausgesetzten Sinn für das Feminine. In der That ist in diesem mit einem gestreiften Gewand bekleideten Frauenrücken, der von Luft umspielt wird, etwas von Manet vorweggenommen und wir finden in Friedrich eine Modernität in der Empfindung der Alluren, die uns sogar an Alfred Stevens erinnert! Aber Friedrich ist ein viel grösserer Maler als Stevens gewesen und wir schränken die Parallele mit dem belgischen Pariser dahin ein, dass es mehr äussere Gründe sind, die uns an Stevens denken lassen. Doch der Vergleich mit Manet kann aufrecht gehalten werden. Auch kann man an einen bestimmten Leibl denken, der vor mehreren Jahren in München ausgestellt war und eine wundervoll gemalte Frau in einem gestreiften Kleide zeigte. Wir urteilen freilich etwas wie der Blinde von der Farbe. Denn um die Wahrheit zu gestehen, wir haben von dem Bilde bis jetzt noch nicht das Original vor Augen gehabt, sondern nicht viel mehr, als der Leser auch in unserer Zeitschrift wahrnehmen kann, eine Photographie. Wir sind daher in seinen Farben auf Mutmassungen, bezüglich seiner Valeurs auf Voraussetzungen angewiesen. —

Es sei diese Gelegenheit benutzt, um einen Irrtum zu rektifizieren, der uns bei der Wiedergabe des ausgezeichneten Bildes vorgekommen war, das wir auf Seite 522 unseres vorigen Jahrganges vorgeführt haben. Derselbe Raum war hier dargestellt, der auf dem heute von uns gebrachten Bilde gezeigt wird; man erkennt die Identität u. a. an der Uebereinstimmung der Fensterflügel; beide Male bildet die Werkstätte von Friedrich den Gegenstand, auf unserm heutigen Bilde sieht man Friedrich's Gattin am Fenster, auf dem Bilde vom vorigen Jahrgang Friedrich selber an der Staffelei. Doch war der Maler jenes Bildes nicht, wie wir, auf einen Irrtum im Katalog der Landschafterausstellung am lehrter Bahnhof gestützt, annahmen, Friedrich selber. Wenn man in unserer Wiedergabe des Bildes im vorigen Jahrgang den untern linken Rand genau betrachtet, so erkennt man die Signatur des Künstlers, der thatsächlich das Bild gemalt hat: Es stellt zwar Caspar David Friedrich dar, ist aber von G. Kersting, wie dieser untere Bildrand zeigt, gemalt, und zwar im Jahre 1812. H.

CASPAR DAVID FRIEDRICH, DES KÜNSTLERS GATTIN SICH AUS DEM FENSTER BEUGEND

CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Aus den amtlichen Berichten der königlichen Kunstsammlungen:

Die Gemäldegalerie hat ausser einer Landschaft von Cima da Conegliano, die durch Erstattung des Kaufpreises vom Kaiser Friedrich-Museums-Verein übernommen wurde, vom ebengenannten Verein zu dauernder Aufstellung erhalten Gemälde von Ugolino da Siena, von einem florentiner Meister aus der Nachfolge Giottos, von Giovanni di Paoli, von Masaccio und von Goya; Herr Marcus Kappel überwies ein niederländisches Gemälde aus der Zeit um 1520; endlich gelangten aus dem Besitz der Fürstin zu Wied in die Gemäldegalerie die beiden aus St. Omer stammenden Altartafeln Simon Marmions, über die W. Bode schreibt: „Sie bildeten die beweglichen, auf beiden Seiten bemalten Flügel eines merkwürdig breiten Altares, dessen Mittelschrein mit Bildwerk in Silber gefüllt war. Je ein zinnenartiger Aufsatz sass zuäusserst auf den Flügeln, zwei Täfelchen, die seit 1860 in der londoner National Gallery bewahrt werden. Das Altarwerk entstand zwischen 1453 und 1459 im Auftrage des Abtes Guillaume Fillastre. Auf den Innenseiten der Flügel ist das Leben des heiligen Benediktiners Bertin in neun Szenen dargestellt, die durch gemalte, sehr reich gegliederte Architektur geschieden sind. Der knieende Stifter hat seinen Platz zuäusserst links auf dem linken Flügel. Auf den Rückseiten sind grau in grau einzelne Gestalten: Propheten, Evangelisten und die Verkündigung Mariä, in verhältnismässig grossem Massstab zu sehen. Die Vermutung, dass das Malwerk des Altares von St. Omer von dem im XV. Jahrhundert thätigen und hoch berühmten Buchmaler Simon Marmion herrührt, ist mit Erfolg von dem belgischen Kunstforscher Dehaisnes begründet worden und wird von der neueren Litteratur fast allgemein als richtig angenommen. Marmion stammt aus Amiens und war zu Lille und Valenciennes nachweislich thätig. Die Liebenswürdigkeit und der feine koloristische Sinn des an der Grenze zwischen Frankreich und den Niederlanden thätigen Miniaturisten behauptet sich neben der schärfer charakterisierenden und tiefer individualisierenden Weise seiner niederländischen Zeitgenossen, unter denen er seinen Platz in unserer Galerie erhalten hat."

Von den Erwerbungen des Kupferstichkabinets seien

hervorgehoben eine Radierung Manet's: Bracquemond (einziger Druck) und zwei Rodin'sche Radierungen mit der kalten Nadel, „la ronde" und „Bellona." Die Bibliothek des Kunstgewerbemuseums verzeichnet als wichtigsten Zuwachs die typographische Sammlung alter Druckwerke, die der Architekt Hans Grisebach (im Frühjahr 1904 gestorben) in langjähriger Arbeit vereinigt hatte.

Dieser Künstler hatte seit mehr als zwanzig Jahren alte Druckwerke in besonderem Hinblick auf ihre typographische Schönheit und ihren vorbildlichen Wert gesammelt. Die vom Kunstgewerbemuseum übernommene Sammlung enthält in 1854 Bänden schönste Beispiele aus den verschiedenen Epochen und Werkstätten des Buchdrucks vom XV. bis zum XVIII. Jahrhundert, darunter etwa 250 Inkunabeln des XV. Jahrhunderts aus Deutschland, Italien, Frankreich und den Niederlanden, eine sorgfältige Auswahl der hervorragendsten Drucke der Früh-, Hoch- und Spätrenaissance, in der auch die grossen Illustratoren zur Geltung kommen, sowie vortreffliche Beispiele der französischen Buchkunst des XVIII. Jahrhunderts. Es ist ein Bestand, wie er bisher den Praktikern nur in Leipzig in der königlichen bibliographischen Sammlung des Buchgewerbemuseums zur Verfügung gestanden hatte.

Die Sammlung ist in der Bibliothek aufgestellt worden und wird in deren Lesesaal allgemein zugänglich sein.

Die Erben des Herrn Grisebach fügten aus seiner Sammlung von typographischen Einzelblättern als Geschenk eine Auswahl von 160 Blättern (Titeln, Initialfolgen, Signeten u. a.) hinzu.

❊

Für das „Handbuch der Kunstdenkmäler Deutschlands", das unter Leitung von Cornelius Gurlitt, Oechelhäuser und Lörsch von Prof. Dehio herausgegeben wird, bewilligte der Kaiser 50 000 M. aus seinem Dispositionsfonds.

❊

Graf Kalckreuth gedenkt sein Amt als Professor in Stuttgart niederzulegen. Hugo v. Habermann hat einen Ruf nach Stuttgart erhalten. Man hofft, ihn zum Verbleiben in München veranlassen zu können.

❊

Der Tribuna zufolge hat der Geheimrat v. Mendelssohn die Villa Falconieri in Frascati erworben und sie dem deutschen Kaiser zum Geschenke gemacht, der sie zum Sitz der deutschen Kunstakademie in Rom machen wird.

Der preussische Generalkonsul Jakob Salomon Bartholdy, der ein Verwandter der Familie Mendelssohn war, hat unserer Meinung nach nützlicher für die Kunst gehandelt als Ernst v. Mendelssohn. Der Generalkonsul bestellte bei den Klosterbrüdern von Sant' Isidoro die Ausmalung seines römischen Hauses, der casa Bartholdy. Es waren die Künstler Cornelius, Overbeck, die beiden Veits, die Brüder Schadow, die er wählte. Er hatte die Künstler — das Haus brauchte er nur zur Verfügung zu stellen. Ernst v. Mendelssohn hat ein Haus gegeben, ohne die deutschen Künstler römischer Nation zur Verfügung zu haben, die etwas damit anfangen könnten.

Die deutsche Künstlerbundsstiftung in Florenz ist freilich in einer ähnlichen Lage.

❊

„Bei der Schlusssteinlegung des Moltkedenkmals am Königsplatz wurden heute mittag auf Anregung des *Kaisers* eine Urkunde eingefügt, die die Geschichte des Denkmalsbaues wiedergiebt, sowie fünfzig vom Direktor des Kaiser-Panoramas A. Fuhrmann gestiftete Glasstereoskope, die auf das Leben und die Beisetzungsfeierlichkeiten des grossen Feldherrn Bezug haben. Sowohl Urkunde wie Stereoskope waren vorher in eine Kupferkapsel gefügt worden. Als Schlussstein diente eine Granitplatte, die folgende Inschrift trug:

„WAS DIESER MARMORKERN EINBINDET,
WOHL KEINES MENSCHEN AUGE FINDET,
SOLANGE DIESES DENKMAL STEHT.
DOCH WENN ES EINST IN TRÜMMERN GEHT,
LOBPREISE NOCH IN LETZTER STUND'
DER FELSEN HIER, AUS UNSER'M MUND:
‚WIE IMMER SICH WENDEN DES SCHICKSALS WEGE,
MOLTKE WAR UND BLEIBT DER GRÖSSTE STRATEGE.'
GOTT GEBE IN SEINEM GNÄDIGEN WALTEN
UNS DEUTSCHEN STETS SOLCHE HELDGESTALTEN.

Graf v. Schlieffen, Exz., Chef des Generalstabes.
Bildhauer I. Uphues.
Architekt O. Schmalz.
Aktiengesellschaft für Marmor-Industrie Kiefer."

Der stillen Feier wohnten neben mehreren Herren des Denkmalskomitees Bildhauer Uphues sowie die Direktoren Eduard Sticksel und August Fuhrmann bei."

Also schrieb der Lokalanzeiger vor mehreren Tagen. Einige Tage darauf brachte er die nicht uninteressante Mitteilung, dass die Inschrift auf der Granitplatte ohne Wissen des Chefs des Generalstabs angebracht worden war und entfernt wurde. Von den Versen hatten wir so wie so gedacht, die müssten entweder von dem Kaiserpanorama, Direktor A. Fuhrmann, oder von der Aktiengesellschaft für Marmor-Industrie Kiefer bestritten worden sein, und unsere Phantasie verweilte bei der Vorstellung: Aktiengesellschaft für Marmorindustrie. . . „Aktiengesellschaft für Marmorindustrie — vielleicht Kiefer," beschlossen wir, jedesmal zu murmeln, wenn uns ein neues Denkmal im Thiergarten entgegentreten würde. Und Eduard Sticksel und August Fuhrmann liessen in unserer Erinnerung den Fabrikanten des

Sedanbiers in dem Stück Paul Mongré „der Arzt seiner Ehre“ wieder auftauchen.

❀

Der in Bremen verstorbene Vorsitzende des dortigen Kunstvereins, Dr. H. H. Meyer, überwies den bremer Kunstfreunden als wertvolles Vermächtnis seine Sammlung von Kupferstichen und Radierungen (ca. 70000 Stück). H.

❀

ÜBER DAS KUNSTURTEIL

Unter dem Titel „Musikkritik“ hat Carl Krebs am 11. Oktober im „Tag“ einen vortrefflichen Aufsatz veröffentlicht, dem wir nicht umhin können den letzten Teil zu entnehmen, weil er nach unserer Ansicht auch für die Betrachtung bildender Kunst das Richtige trifft: „Was hat es mit dem ästhetischen Urteil auf sich“, fragt Krebs. „Giebt es überhaupt ein Kunsturteil? Um diese Frage zu beantworten, müssten wir zunächst wissen, was denn „Kunst“ ist. Hier stock' ich schon! Es geht uns mit der Kunst ähnlich wie den Elektrikern mit der Elektrizität: sie haben sich das rätselhafte Wesen dienstbar gemacht und operieren mit ihm höchst erspriesslich, was es jedoch im Grunde ist, vermag keiner zu sagen. So hat auch noch keiner die Formel finden können, die uns den Begriff Kunst erschliesst. Durch Erfahrung und Übung haben wir einen Instinkt in uns entwickelt, der uns auf leidlich gebahnten Wegen ziemlich sicher leitet. In ganz fremder Gegend aber gehen wir leicht irre. Ja, was ist Kunst? Wem diese Frage immerfort durch den Kopf geht, der gelangt durch Ausscheidung schliesslich zu einem Ergebnis, das alles Übliche auf den Kopf stellt, zu dem Ergebnis, dass Kunst überhaupt nichts Reales ist, sondern ein Gefühl, eine Empfindung, und dass das Kunstwerk, in dem man die Kunst verkörpert wähnte, nur den Zweck hat, dies Gefühl auszulösen.

Ist diese Anschauung richtig — und für meinen persönlichen Gebrauch habe ich ihre Richtigkeit erprobt, — so kann es kein Kunsturteil im eigentlichen Sinne geben, denn ein Urteil muss sich begründen lassen; ein Gefühl zu begründen ist jedoch eine Unmöglichkeit, denn was man als Begründung anführen könnte, sind rein subjektive Momente. Die Meinung, dass ein wirkliches Kunsturteil möglich sei, hat sich nur infolge einer Verwechslung bilden können: der Verwechslung von Handwerk und Kunst, der Annahme, dass Kunst nichts weiter ist als die höchste Verfeinerung, die letzte Spitze des Handwerks. Wie diese Annahme entstehen konnte, ist ganz klar. Das Handwerkliche nimmt im Kunstwerk eine bedeutende Stellung ein; wir sehen, wie die grössten Meister schlicht als Handwerker begonnen haben und, scheinbar nur von Stufe zu Stufe schreitend, plötzlich

ALFRED MESSEL, HEIZKÖRPERVERKLEIDUNG IM SPEISEZIMMER DES SIMONSCHEN HAUSES

als Künstler, als Gebieter über unsere Phantasie dastehen. So nahm man das Handwerk als eine niedere Stufe der Kunst an. Aber zwischen Handwerk und Kunst klafft ein ungeheurer Abgrund, über den keine Brücke führt; nur der Genius verleiht dem Auserwählten Flügel, die ihn hinübertragen nach Atlantis. Das Handwerk wird uns selbst in seinen vollendetsten Erscheinungen nur eine kühle Bewunderung abnötigen, das Kunstwerk aber hat die Macht, uns „das Wunderbare" zu vermitteln, es lässt uns nie Erschautes sehen, nie Empfundenes fühlen. Das Handwerkliche kann natürlich sehr gut beurteilt werden, und deshalb entwickelte sich die Auffassung, dass auch das Künstlerische dem Urteil zugänglich sei, und sie wurde befestigt durch den Umstand, dass die Kritiker der Bequemlichkeit halber ihre Eindrücke urteilsmässig formulieren, dass sie für gewöhnlich nicht schreiben: das scheint mir, sondern: das ist. Im Grunde sind ja beide Ausdrucksformen das gleiche, denn für mich ist der künstlerische Eindruck Realität.

Hiernach ist es klar, wie sich der Kritiker dem Kunstwerk und dem Publikum gegenüber zu verhalten hat. Er muss das Handwerkliche seiner Kunst natürlich sehr genau kennen, aber damit allein ist noch herzlich wenig gewonnen, denn es kann jemand ein sehr guter Musiker im landläufigen Sinn und dabei ein spottschlechter Kritiker sein. Der Kritiker muss vor allen Dingen echt von unecht unterscheiden können, Wahres vom Falschen, Gewordenes von Gemachtem, und er muss ferner eine sehr starke, künstlerische Erregbarkeit besitzen, das Kunstwerk muss in ihm laut und rein wiederklingen, so laut, dass etwas von diesem inneren Klang durch seine Worte nach aussen weitertönt. Sind diese Vorbedingungen erfüllt, — sie werden selten genug erfüllt! — dann hat er nichts weiter zu thun, als sich unbefangen und mit weit offenen Sinnen dem Eindruck eines Kunstwerks hinzugeben und nachher zu versuchen, diesen Eindruck anderen möglichst ungebrochen zu übermitteln.

Das Publikum aber verlangt vom Kritiker etwas ganz anderes, nämlich ein wirkliches Urteil, rund und scharf geprägt wie eine Münze, die man weitergeben und umwechseln kann, und manche Kritiker glauben ebenfalls, dass dies ihre Aufgabe sei. Mit solchen Anschauungen kann nicht gründlich genug aufgeräumt werden. Es wäre ja furchtbar, wenn vom Kritiker verlangt würde, er solle den Wert eines Kunstwerks in alle Ewigkeit festlegen! Beide Teile müssen sich daran gewöhnen, dass der Kritiker eine ähnliche Funktion erfüllt wie das Reagens in der chemischen Analyse. Es giebt chemische Körper, die, wenn man sie in Lösung mit anderen chemischen Körpern zusammenbringt, durch einen Niederschlag oder eine bestimmte Färbung auf diese Begegnung reagieren. Wie man nun aber erst durch Anwendung verschiedener Reagenzien von bekannten Eigenschaften die Natur eines unbekannten Körpers sicher bestimmen kann, so lässt sich auch erst durch eine Vergleichung dessen, was verschiedene Kritiker von bekanntem Persönlichkeitswert über ein Werk geschrieben haben, mit annähernder Genauigkeit erkennen, wes Wesens und welcher Art etwa dies Werk sei.

Da es sich also in der Kritik nur darum handelt, dass ein erfahrener Mann seine Meinung über ein erlebtes Kunstwerk frank und frei heraussagt, da er, wie das chemische Reagens einem Naturgesetz unterthan, gar nichts anderes thun kann, so wäre es das Thörichteste und Gefährlichste, wenn er versuchte, objektiv zu sein, denn dadurch würde er zu erkennen geben, dass er im Grunde doch glaubt, ein Urteil abgeben zu müssen. Er soll im Gegenteil seine Subjektivität mit allen Mitteln stärken."

❀

DIE SECHSTE INTERNATIONALE KUNST-AUSSTELLUNG IN VENEDIG

Eine moderne Kunstausstellung in Venedig ist durchaus nicht dasselbe was eine solche Bilderschau in irgend einer anderen Stadt der Welt ist. Kommt man in Berlin oder München in den jeweiligen Glaspalast oder Secession, so hat man draussen modernes Getriebe, elektrische Trams, Hochbahn oder Stadtbahn gelassen, und beim Fortgehen nimmt uns das gleiche Gewoge unmittelbar wieder auf: die Kunst erscheint als lebendiger Bestandteil des Lebens, das uns umgiebt.

In Venedig aber ist man unaufhörlich mit dem Blick rückwärts gewendet. Jedes Strassenbild ist ein Stück grosser, glanzvoller Vergangenheit; auf Schritt und Tritt wird lebendig, was vor Jahrhunderten künstlerisch gewollt und geleistet ward. Die kurze Strecke, die der Dampfer vom Markusplatz bis zu den Giardini publici durchläuft, genügt nicht, um das Auge von Bellini oder Tintoretto auf Renoir oder Slevogt einzustellen.

Hierin mag der Hauptgrund zu suchen sein, warum ein Besuch der internationalen Ausstellung in Venedig kein hochgesteigertes Gefühl, jene unvergleichliche Empfindung, die der Anblick echter, grosser, bleibender Kunst hinterlässt, aufkommen liess. Eher von Ungeduld und Ermüdung könnte man sprechen. Und doch muss man gestehen, es gab mancherlei Gutes zu sehen, obschon die Ausstellung im Ganzen den ausserordentlichen Ruf, der ihr voranging, nicht rechtfertigte.

Von ihr im einzelnen zu sprechen, lohnt schon aus dem Grunde nicht, weil die meisten vom Ausland gesandten Stücke draussen seit langem und wiederholt gezeigt worden sind. Man braucht nicht nach Venedig zu kommen, um zu erfahren, wer Sisley, Pissarro, Renoir, Zorn u. s. w. sind.

Auf die Dekoration der Räume war offenbar gleichermassen Sorgfalt und Geld verwendet worden. Eine harmonische Wirkung war jedoch nur dort zu konstatieren, wo man der grössten Einfachheit sich befleissigt hatte. Das gilt besonders für den schwedischen Saal; mit einem grauen Stoff bespannt, der nichts sein sollte,

als geschmackvoller Hintergrund. So wie aber die Dekoration selbstherrlich auftrat, war eine dem Anschauen schädliche Disharmonie zu verspüren. So schon im französischen Saal mit einer stark gemusterten Bespannung; dazu war das Oberlicht durch ein gross figuriges, vollfarbiges Glasfenster abgeblendet; und vollends bei den Italienern wusste man oft nicht, dient die Dekoration dem Zweck die Bilder wirken zu lassen oder sind diese ein nebensächlicher Bestandteil von jener? So hatte man für die Sala Emiliana sich wohl von Leonardos Sala delle asse im mailänder Kastell anregen lassen; doch diese war Selbstzweck gewesen, Schmuck eines Raumes, in den man keine Bilder mehr hängen wollte; beides zusammen störte, verwirrte.

Höchst eigenartig war der tiefe, volle Goldton, der den Hintergrund des ungarischen Saales bildete. So etwas wie San Marco-Stimmung. Nicht verschwiegen bleiben darf, dass dieser Hintergrund eigentlich lauter direkt auf ihn gestimmte Bilder erfordert hätte, dass die meisten der darin vereinigten Werke tintig-schwarz aussahen. Besonders das alte Bild von Munkacsy – Vagabunden —, das der ungarische Staat nebst anderen bekannten Werken hergeliehen hatte. In diesen Saal hineingepasst hätte etwa Brangwyns leuchtendes, in Gobelinfarben gehaltenes Bild mit den glänzenden Melonen, welches beiläufig vom Principe Giovanelli für die moderne Galerie Venedigs gekauft worden ist.

Unter den ausgestellten Bildern italienischer Meister fällt es schwer, irgend etwas herauszuheben. Seitdem man in Italien beginnt, im modernen Stil zu malen, ist man noch, will es scheinen, um einige Schritt zurückgegangen. Motive und Ziele sind die gleichen geblieben, das äusserlich Lernbare, die Technik, ist aufgefrischt, das giebt eine höchst unerfreuliche Mischung. Dass darum einige der altbekannten Maler immer noch Tüchtiges leisten, braucht wohl nicht erst gesagt zu werden. Eine schöne Landschaft von Bezzi fiel mir auf, die venezianischen Bilder von Selvatico (vielleicht zu deutlich und detailliert gesehen). Bei dem Hauptstück des piemonteser Saales – dem Porträt der Prinzessin Laetitia von Grosso – fragte man sich, wieviel von der starken Wirkung auf Rechnung des fürstlichen Modelles zu setzen sei.

Bei den Spaniern hatte man das Gefühl: sie malen fast alle wie Zuloaga (dessen neue Bilder einen unbegreiflich tiefen Abstand von seinen früheren Arbeiten bedeuten). Die Stadt Venedig erwarb hier eines der räumlich grössten Bilder: Frauen beim Segelnähen von Sorolla y Bastida, mit einer ungeheuren Masse Weiss in der Mitte, erfreulich ein Ausblick aufs Meer zu – eine gewiss geschickte Leistung und vielleicht hätte der Maler ein Kunstwerk daraus gemacht, wenn er nicht eine drei oder vier Mal zu grosse Leinwand genommen hätte. Übrigens eine Betrachtung, die sich einem immer wieder – und nicht nur hier – aufdrängt: warum müssen die simpelsten Motive durchaus in natürlicher Grösse behandelt werden? Wenn z. B. Greiner zwei Frauen malt, deren eine der andern beim Schuhbinden behülflich ist, ein bemerkenswert gutes Stück –, so hätte man vielleicht Freude an einem Bild von der Grösse eines Terborg oder Brouwer (deren Sujets ja oft auch nicht wesentlich tiefer sind): der Inhalt rechtfertigt aber die Lebensgrösse nicht; sie ist arrogant und stösst daher ab. Hierin vergreift sich die Mehrzahl der Modernen: Figurenmaler wie Landschafter gleichermassen.

Übrigens war Greiners Bild eines der bemerkenswerten Stücke der deutschen Abteilung, die im Ganzen einen guten Eindruck machte. Mir fielen u. a. Landschaften von Reiniger und Toni Stadler – wohlbekannter Qualität –, sowie das reizende Kinderbild in rosa von Linde-Walther auf. Alles überragte, ja war vielleicht der stärkste Eindruck der ganzen Ausstellung, das Porträt eines Dragoners zu Pferd von Slevogt, den Lesern dieser Zeitschrift durch die Abbildnng (Jahrgang I, Heft VIII) wohlbekannt. Es ist ein freudiges, gross gesehenes, machtvoll gemaltes Stück: Konzeption und Mache durchdringen sich völlig. Dagegen war der Eindruck des zweiten Bildes von Slevogt – Ritter im Zelt – nicht so ungetrübt. Ich sehe, dass der Herausgeber dieser Zeitschrift vor Jahren auch einige Bedenken laut werden liess. Die meinigen kommen von andrer Richtung her: die Verkürzungen hielten nicht ganz der Kontrolle stand. Sie mögen richtig sein, aber sie wirken falsch. Zufällig hatte ich am Morgen das Glück gehabt, einige der Deckenbilder Tintorettos in der Santa di San Rocco, die aus Reparaturgründen herabgenommen waren, unmittelbar vor mir zu sehen und die schwierigsten Verkürzungen aus nächster Nähe prüfen zu können. Tintoretto hat hier gewiss ohne Modell gearbeitet; man sieht es an der Rapidität der Mache: er muss so ein Stück in einem Zug aus dem Kopf hingesetzt haben. Wie aber schieben sich hier die Teile vor- und hintereinander; keine Unklarheit bleibt, kein Zweifel kann aufkommen. Ich wünschte, ein Künstler wie Slevogt widmete diesem grandiosen Maler einmal ein besonderes Studium; gerade jenes Bild legt solchen Gedanken nahe: aus dieser Befruchtung könnte für ihn selbst und damit für unsere heimatliche Kunst bleibender Gewinn erwachsen.

Ich bin aus dem Berichterstatterstil damit völlig herausgekommen, und es hat wohl auch wenig Zweck, von dem französischen, englischen, schwedischen Saal zu erzählen. Es würde doch nur auf Allbekanntes herauslaufen. Aber von Slevogt auf Tintoretto zu kommen, diese Möglichkeit bietet keine andere Ausstellung der Welt. Gewiss auch in Berlin, Dresden oder München kann man alte und neue Meister mit einander vergleichen. Aber in Venedig muss man es thun. Und das möchte der Hauptreiz und Hauptwert eben dieser Veranstaltung sein.

Es sei noch bemerkt, dass die Zahl der verkauften Werke sehr gross war. Für die Stadt Venedig wurde

vieles — leider nicht immer das Beste — von Privatleuten erworben. Die Ankäufe, die der König gemacht hat, fielen z. T. durch den Geschmack der Auswahl auf.
G. Gr.

⚹

ZU BÖCKLINS SELBSTBILDNIS

Ungefähr gleichzeitig hat uns Meier-Graefe mitgeteilt und Karl Voll in den süddeutschen Monatsheften veröffentlicht, dass nach zuverlässigen Nachrichten auf Böcklins Selbstbildnis mit dem fiedelnden Tode der Tod erst nachträglich — doch natürlich von Böcklin selber — hinzugefügt worden sei. Diese Mitteilung ist nur geeignet, die Bewunderung für Böcklins Fähigkeit des Komponierens zu steigern. Da inzwischen auch Prof. Hauser, der technische Konservator der münchner Pinakothek, sich hat vernehmen lassen und seine Meinung dahin abgegeben hat, dass der Tod auf dem Schatzmeisterporträt sicher später als das Bildnis des Schatzmeisters entstand — Hauser nimmt an, erst im XVIII. Jahrhundert, während Voll glaubt: im XVII. — so fällt jeder Vergleich mit dem Bildnis Böcklins, auf dem der Tod ja zweifellos von Böcklin selber und zudem nur kurze Zeit, nachdem er sich gemalt hatte, hinzugefügt ist, fort. Wohl aber kann man Böcklins Selbstporträt mit dem fiedelnden Tode jetzt wegen seiner Entstehungsweise mit dem Bildnis eines Komponisten, von Ingres, vergleichen, das im Louvre hängt und auf dem der Künstler eine Göttin, die dem Musiker einen Kranz bietet, nachträglich hinzugesetzt hat. Vergleicht man diese beiden modernen Bilder, so kann nicht zweifelhaft sein, welchem der Preis der Geschlossenheit gebührt. Ingres ist es nicht gelungen, die nachträglich hinzugefügte Göttin mit dem Musiker zu verbinden, während Böcklins Werk, obgleich in zwei verschiedenen Momenten zusammengeschweisst, wie aus einen Stück erscheint. Man meint nichts anderes annehmen zu können, als dass Böcklin, als die berliner Freunde sich über den lauschenden Ausdruck in seinem Gesicht wunderten, nur *das* hinzugefügt habe, was er im Gedanken schon immer neben seinem Porträt erblickt habe: den Tod.
H.

⚹

AUKTIONS-NACHRICHTEN

Bei der Versteigerung der Sammlung des Herrn v. Bernatzky, die am 10. Oktober bei Heberle stattfand, brachten ein kölnischer Meister des XV. Jahrhunderts, die heilige Sippe, Altarbild, 5800 Mk., Jordaens heilige drei Könige 2100 Mk., John Hoppners Damenbildnis 1350 Mk. Quinten Massys, die Beweinung Christi 7200 Mk., zwei Bildnisse von Miereveld 1000 und 710 Mk., F. v. Lenbach, Studie, Kopf einer Figur im Mausoleum zu Charlottenburg, Kohle- und Kreidezeichnung, 410 Mk., Willen Maris, Tierstück, 1200, Ary Scheffer, Christus, 600 M.

⚹

J. M. Heberle in Köln veranstaltet vom 20.—23. November eine Auktion der reichhaltigen nachgelassenen archäologischen Kunstsammlung des Franz Merkens in Köln bestehend aus Ton-Lampen, Terrakotten, Tongefässen, Gläsern, Arbeiten aus Gold, Silber, Bronze Elfenbein, nebst Gegenständen aus verschiedenen Kunstepochen, u. a. drei reich geschnitzte Zimmertäfelungen. Das Auktionshaus versendet soeben den reich illustrierten Katalag.

⚹

In R. Lepkes Kunstauktionshaus begann die Versteigerung von Antiquitäten aus dem Besitze der Herren Karl von Siemens und Schaarwächter. Sie brachte folgende Hauptpreise: Grosse silberne Bowle, Stil Louis XIV., 2700 Mk. Ein Paar russische Porzellanprunkvasen 2560 Mk. Französische Tafelaufsatzgarnitur 1860 Mk. Ein Paar grosse Empirekandelaber 1455 Mk. Ein Paar französische Bronzekandelaber nach Carriere 1300 Mk. Grosse Porzellanprunkvase 1000 Mk. Grosses Tafelzierstück, Empire, vergoldet 900 Mk. Französische Bronzekaminuhr 800 Mk. Grosse holzgeschnitzte Gruppe, der Erzengel Michael, den Teufel besiegend, 800 Mk.

⚹

In Paris fand eine von Chevallier, Mannheim & Falkenberg geleitete Auktion prächtiger Juwelen und Tapisserien statt. Die Juwelen brachten 730,000 Fr. und die Tapisserien beinahe 300,000 Fr. Die Glanznummer war ein, mit einer Tapisserie von Beauvais aus der Zeit Ludwigs XV., Liebesgötter und den Fabeln La Fontaines entnommene Scenen darstellend, überzogenes Salonmöbel. Mit einer Forderung von 50,000 Fr. zum Verkauf gestellt, ward sie für 78,000 Fr. einem grossen pariser Antiquitätenhändler zugeschlagen. Unter den Tapetenbehängen befand sich ein Feld der Göttergobelins nach Claude Audran aus dem Ende der Epoche Ludwigs XIV., welches auf hellgelbem Grunde die Göttin Juno auf Wolken sitzend darstellt. Ein Händler zahlte dafür 62,000 Fr., auf Grund einer Schätzung von 50,000 Fr. Zwei sehr grosse vlämische Tapisserien aus dem XVIII. Jahrhundert, Pendants und militärische Sujets darstellend, gingen, obschon vollkommen gleichwertig, zu ganz verschiedenen Preisen ab. Die erste brachte 35,000 Fr., die zweite 19,500 Fr. Fünf Panneaux von Aubusson aus dem XVIII. Jahrhundert mit Marinesujets kamen bis zu 32,000 Fr. und eine, eine Allegorie der Weltteile darstellende Brüsseler Tapisserie aus dem XVII. Jahrhundert erzielte 17,000 Fr. Einige

Tage später wurde der, aus Glasschrankgegenständen bestehende zweite Teil dieser Sammlung verkauft. Ein Kleinod aus dem XVI. Jahrhundert, aus emailliertem Gold und in einem aus einer Barockperle gebildeten, auf einem durchbrochenen Motiv ruhenden Centauren bestehend, wurde mit 18,850 Fr. bezahlt und eine Dose aus graviertem und emaillierten Gold aus dem XVIII. Jahrhundert mit 10,500 Fr.

Am 10. Juni hatte man den Aufsehen erregenden Zuschlag von 121,000 Fr., in einer Auktion von bescheidenem Umfange, abgehalten von den Herren Boudin & Blee, für einen Salon, bestehend aus einem Sofa und fünfzehn Lehnsesseln, mit einer alten, sehr feinen Tapisserie von Aubusson mit Blumenkörben überzogen. Die Schätzung hatte nur 50,000 Fr. betragen. Ein Sekretär aus eingelegtem Holz von einer Farbe aus der Zeit Ludwigs XVI. und mit zahlreichen Bronzen verziert, brachte 43,000 Fr.

Herr Lair-Dubreuil verkaufte, mit der Unterstützung der Herren Sortais & Duplan, aus dem Nachlasse Delahante und des Grafen von H. . . stammende Gemälde und Kunstgegenstände. Der Ertrag belief sich auf 172,000 Fr. Unter den Gemälden wurden eine grössere Arbeit von Oudry, der verendende Hirsch, mit 16,000 Fr. und zwei grosse Gemälde von Lépicié mit 11,000 Fr. resp. 8,200 bezahlt. Ein Murillo kam bis auf 10,000 Fr. und eine, durch Aquarellmalerei gehobene einfache Zeichnung von Moreau dem Jüngeren, den Aufstieg einer Montgolfière in den Tuilerien darstellend, erzielte 12,500 Fr. Unter den Kunstgegenständen fand eine, Gouthière zugeschriebene, aus zwei eine Vase haltenden Faunen gebildete Pendule aus ziselierter Bronze einen Abnehmer zu 16,000 Fr. und ein Paar Vasen aus der Zeit Ludwigs XVI., aus weissem Marmor und vergoldeter Bronze ging zu 9,500 Fr. fort. Man bezahlte auch 10,000 Fr. für eine mit Gold eingefasste und von Sauvage in Tuschmanier verzierte Dose aus grüner Emaille aus der Zeit Ludwigs XVI.

Gelegentlich der Versteigerung der Bayerschen Sammlung, welche 132,000 Fr. einbrachte, gingen einige moderne Gemälde mittleren Wertes in andere Hände über. Den höchsten Preis mit 22,000 Fr., wenig über der Forderung brachte ein Ölgemälde von Corot, Morgen im Tale. Für einen anderen kleinen Corot wurden 8,000 Fr. bezahlt. Eine Malerei von Diaz, mit Kugeln spielende türkische Kinder, erzielte 14,100 Fr., während eine andere, Affenpintscher im Walde, auf 6,100 Fr. stehen blieb. Ferner zahlte man 10,250 Fr. für In der Wüste, von Decamps, dann 13,100 Fr. für eine Landschaft von Jules Dupré, und 9,000 Fr. für eine Arbeit von Delacroix, Ovid, in der Verbannung bei Skythen.

Drei Versteigerungen alter Gemälde schlossen die Reihe der künstlerischen Verkäufe und gleichzeitig die Saison der sie leitenden Herren Chevallier & Féral. Davids Porträt Desmaisons wurde mit 40,000 Fr. bezahlt. Zwei andere Bilder Davids, Porträts des Herrn und der Frau Baron, wurden 6,000 resp. 8,500 Fr. verkauft. Ein schönes Porträt eines jungen Mädchens von van Ravestein wurde für 25,100 Fr., das Porträt eines Mannes von Van Dyck wurde für 6,500 Fr. und ein Frauenporträt von Rubens für 6400 Fr. erstanden.

Der gegenwärtig vorherrschende Geschmack für die Gemälde von Drouais trat gelegentlich der Auktion Hautboul glänzend zu Tage. Ein Liebhaber zahlte für ein Porträt einer jungen Frau dieses Künstlers 41,000 Fr. Eine kleine Arbeit von Lancret, ländliche Freuden, wurde bis auf 40,000 Fr. hinaufgetrieben und eine sehr hübsche Tafel von Fragonard, Der Vertrag, an welcher vielleicht Fräulein Gérard mitgearbeitet hat, fand einen Abnehmer für 29,000 Fr. Vier Thüraufsätze von Carle Van Loo wurden mit 13,700 Fr. bezahlt; der Kopf eines jungen Mädchens, von Greuze, 11,000 Fr.; für ein kleines Porträt, vermutlich aus der Zeit Ludwigs XVI., von Duplaisis, 8,000 Fr. und zwei, Rigaud zugeschriebene Ölgemälde mit je 7,000 Fr. Bei der vlämisch-holländischen Schule stritt man sich lebhaft um ein kleines Bild von Wouwerman, das Lager, welches man so bis auf 8,750 Fr. hinauftrieb. Ferner bezahlte man für eine Malerei von Teniers, Die Raucher, 6,050 Fr. und für eine Arbeit aus Metzu's Jugendzeit 600 Fr.

❀

In Amsterdam fand am 17. Oktober unter Leitung von Frederik Müller & Co. eine Auktion der Sammlung Werner Dahl aus Düsseldorf statt. — Zwei Terborchs, 2750 und 2100 Fr., ein P. Moreelse 2500 Fr., A. van der Neer 7800 Fr., ein anderer A. van der Neer 5100 Fr., A. v. Ostade 2550 Fr., J. D. de Heem 1800 Fr., Jan Both 2050 Fr. etc.

❀

Unter den Auktionen, die in der letzten Saison in New-York stattgefunden haben, sind die der Sammlung Brandus, die aus modernen Gemälden bestand, und die der Sammlung David King, die aus alten Bildern bestand, hervorzuheben.

Die erste hat eine Summe von 920,525 Fr. ergeben. Es brachte Cazin, Landschaft: 18,000 Fr. — Corot, Erinnerung an Italien: 37,000 Fr. — Daubigny, Landschaft: 14,500 Fr. — Meissonnier, Die Erwartung: 21,000 Fr. — Millet, Sitzende Spinnerin: 120,500 Fr.

Die Summe, die für die verkauften Kunstschätze der zweiten Auktion eingenommen wurde, hat die Höhe von 1,005,175 Fr. erreicht. Für ein Porträt der Gräfin Argenson von Nattier wurden 90,000 Fr. gezahlt; für zwei Porträts von Raeburn, 525,00 und 45,000 Fr.

VIERTER JAHRGANG, ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 23. OKTOBER. AUSGABE AM SECHSTEN NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTFÜNF
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

AUS EINEM ALPHABET VON MAX LIEBERMANN

Kunst und Künstler

REDAKTION: EMIL HEILBUT

VERLAG BRUNO CASSIRER

WHISTLER CONTRA RUSKIN

KUNST UND KUNSTKRITIKER

Whistler hat bekanntlich gegen den Kunstschriftsteller Ruskin einen Prozess geführt, über den er selbst den amüsanten Bericht in seinem Buch „the gentle art of making ennemies" niederlegte.

PROLOG

Im Interesse Herrn Whistlers selbst, geschweige denn zum Schutz der Käufer hätte Sir Coutts Lindsay nicht Werke zulassen sollen, in denen die bildungslose Eitelkeit des Künstlers einem absichtlichen Betrug so ähnlich sah. Mir ist schon viel von der Frechheit londoner Gassenjungen zu Gesicht und zu Ohren gekommen; aber ich hätte nie erwartet, einen Hanswurst zweihundert Guineen fordern zu sehen, um dem Publikum einen Topf voll Farbe ins Gesicht zu schmeissen.

Im Exchequer Gericht wurde am Montag vor Baron Huddleston und einer Special Jury der Fall Whistler wider Ruskin verhandelt. Der Kläger forderte 1000 £ Schadensersatz.

Beleidigungsklage gegen Herrn Ruskin. 15. November 1878.

Für den Kläger erschienen die Herren Sergeant Parry und Peterham, für den Beklagten der Generalanwalt und Herr Bowen.

HERR SERGEANT PARRY sagte in seiner Klagebegründung: Herr Whistler betreibe den Künstlerberuf seit vielen Jahren sowohl hier wie in anderen Ländern. Herr Ruskin stünde, wie die Herren Geschworenen wahrscheinlich wüssten, unter den Kunstkritikern Europas und Amerikas vielleicht an erster Stelle, und einige von seinen Werken würden, wie man behaupten dürfe, unsterblich sein; kurz, er sei ein sehr berühmter Herr. In der Julinummer von Fors Clavigera seien nun Ausführungen enthalten gewesen, in denen Herr Ruskin Kritik übte an Dem, was er „die moderne Schule" nannte; und dann sei der Absatz gefolgt, wegen dessen Herr Whistler jetzt Klage erhebe. Dieser Absatz lautete: „Im Interesse Herrn Whistlers selbst, geschweige denn zum Schutz der Käufer hätte Sir Coutts Lindsay nicht Werke zulassen sollen, in denen die bildungslose Eitelkeit des Künstlers einem absichtlichen Betrug so ähnlich sah. Mir ist schon viel von der Frechheit londoner Gassenjungen zu Gesicht und zu Ohren gekommen; aber ich hätte nie erwartet, einen Hanswurst zweihundert Guineen fordern zu sehen, um dem Publikum einen Topf voll Farbe ins Gesicht zu schmeissen." Dieser Absatz sei zweifellos von Tausenden gelesen worden; und so sei es der Welt kundgethan, dass Herr Whistler ungebildet, ein Betrüger, ein Gassenjunge und Flausenmacher, ein unverschämter Hanswurst sei.

HERR WHISTLER bekundete im Kreuzverhör, das der GENERALANWALT mit ihm vornahm: „Ich habe Bilder auf die Ausstellung der Academy geschickt; aber sie sind nicht angenommen worden. Ich glaube, das passiert allen Künstlern. . . . .
Das Nocturno in Schwarz und Gold ist ein Nachtstück und stellt das Feuerwerk in Cremorne dar."

„Nicht eine Ansicht von Cremorne?"

„Wenn es als Ansicht von Cremorne bezeichnet wäre, so würde es die Beschauer sicherlich nur enttäuschen. (Gelächter.) Es ist ein artistisches Arrangement. Es war mit zweihundert Guineen ausgezeichnet."

„Ist das nicht, was wir Nichtkünstler einen saftigen Preis nennen würden?"

„Ich halte es für sehr wahrscheinlich, dass Sie sich so ausdrücken würden."

„Aber Künstler geben doch immer gute Ware für ihr Geld, nicht wahr?"

„Ich freue mich, dass das so sicher ist. (Im Publikum wird gelacht.) Ich kenne Herrn Ruskin nicht und weiss Nichts davon, dass er die Ansicht hegt, ein Bild dürfe erst ausgestellt werden, wenn es fertig sei, wenn Nichts mehr daran gethan werden könne, um es besser zu machen; aber die Ansicht ist zutreffend; das Arrangement in Schwarz und Gold war ein fertiges Bild, ich beabsichtigte nicht, daran noch Etwas zu machen."

„Also, Herr Whistler! Können Sie mir sagen, wie lange Sie gebraucht haben, um dieses Nocturno herunterzuhauen?"

„. . . . . . Wie meinen?" (Gelächter.)

„Ach so! Ich fürchte, ich habe ein Wort gebraucht, das eher auf meine Arbeiten passt. Ich hätte sagen sollen: Wie lange haben Sie gebraucht, um dieses Bild zu malen?"

„Nein, nein! Erlauben Sie, es ist mir viel zu schmeichelhaft, dass Sie auf meine Arbeiten einen Ausdruck anwenden, den Sie sich gewöhnt haben, von den Ihrigen zu gebrauchen. Sagen wir also ruhig, wie lange ich gebraucht habe zum „Herunterhauen", — ich glaube so war es doch, — zum Herunterhauen dieses Nocturno? Nun, so gut ich mich entsinne, einen Tag."

„Nur einen Tag?"

„Ich will mich lieber nicht ganz bestimmt ausdrücken; vielleicht habe ich noch einige Pinselstriche am nächsten Tage hinzugefügt, falls die Farbe noch nicht trocken war. Ich will daher lieber sagen, dass ich zwei Tage daran gearbeitet habe."

„Also zwei Tage! Die Arbeit von zwei Tagen ist es, für die Sie zweihundert Guineen fordern."

„Nein; — ich fordere sie für die Erfahrung eines Menschenlebens." (Applaus.)

„Man hat Ihnen gesagt, dass Ihre Bilder gewisse Excentricitäten aufweisen?"

„Ja, oft." (Gelächter.)

„Sie schicken sie auf die Ausstellungen, um die Bewunderung des Publikums zu erregen?"

„Das wäre meinerseits eine so ungeheure Verblendung, dass ich mich dessen nicht für fähig halte." (Gelächter.)

„Sie wissen, dass viele Kritiker diese Bilder ganz anders beurteilen als Sie?"

„Es wäre über meine Kraft, mit den Kritikern übereinzustimmen."

„Sie billigen also nicht die Kritik?"

„Ich hätte nicht das Mindeste gegen eine sachliche Kritik einzuwenden von einem Manne, der sein Lebenlang die Fertigkeit, die er kritisiert, selbst geübt hat; aber vor der Ansicht eines Mannes, der nicht praktisch in der Kunst thätig ist, kann ich ebensowenig Achtung haben wie Sie, wenn er sich juristisch ausliesse."

„Sie erwarten aber doch kritisiert zu werden?"

„Ja, gewiss. Und ich mache mir darüber auch keine Sorgen, bis es zu Fällen wie diesem kommt. Es ist nicht nur, wenn die Kritik feindlich ist, dass ich gegen sie protestiere, sondern auch wenn sie unsachgemäss ist. Ich bin der Ansicht, dass nur ein Künstler sachgemäss kritisieren kann."

„Nicht wahr, Herr Whistler, Sie stellen Ihre Bilder auf die Gartenmauer, oder hängen sie an die Wäscheleine, — damit sie reif werden?"

„Ich verstehe nicht."

„Stellen Sie Ihre Bilder nicht in den Garten?"

„Ach so! Jetzt verstehe ich. Ich glaubte zuerst, Sie gebrauchten vielleicht wieder einen Ausdruck, den Sie bei sich gewohnt sind. Ja, gewiss; ich stelle die Bilder in den Garten, damit sie im Freien trocknen; aber es sollte mir leid thun, wenn sie davon „reif" würden."

„Warum bezeichnen Sie Herrn Irving als ein „Arrangement in Schwarz?"" (Gelächter.)

HERR BARON HUDDLESTON: „Das Bild, nicht Herr Irving, ist das Arrangement."

Es folgte eine Diskussion über die Besichtigung der Bilder, und bei dieser Gelegenheit sagte Baron Huddleston, ein Kritiker müsse befähigt sein, sich eine Ansicht zu bilden, und den Mut haben, diese Ansicht wenn nötig in starken Ausdrücken kundzugeben.

Der GENERALANWALT bemängelte das Ausbleiben einer Antwort auf den schriftlichen Antrag der Anwälte des Verklagten, die Bilder besehen zu dürfen, deren Vorzeigung in der Verhandlung dem Kläger auferlegt worden war. Der Zeuge antwortete, dass Herr Arthur Severn sich in seinem Atelier eingefunden habe, um die Bilder im Auftrage des Beklagten zu besehen, dessen endgültiges Urteil über sie abzugeben und ein für allemal diese Frage zu erledigen.

Fortsetzung des Kreuzverhörs: „Was war das Sujet des Nocturnos in Blau und Silber, das Herr Grahame besitzt?"

„Ein Mondschein-Effekt auf der Themse bei der alten Battersea-Brücke.“

„Was ist aus dem Nocturno in Schwarz und Gold geworden?“

„Ich glaube, es steht vor Ihnen.“ (Gelächter.)

Das Bild, das als Nocturno in Blau und Silber bezeichnet ist, wurde nunmehr auf den Gerichtstisch gestellt.

„Das ist das Bild des Herren Grahame. Es stellt die Battersea-Brücke bei Mondschein dar.“

BARON HUDDLESTON: „Welcher Teil des Bildes ist die Brücke?“ (Gelächter.)

Seine Hochwürden richtete ernsthafte Worte an die, die gelacht hatten. Und der Zeuge erklärte darauf Seiner Hochwürden die Komposition des Bildes.

„Behaupten Sie, dass dieses eine korrekte Abbildung der Brücke sei?“

„Es sollte garnicht ein „korrektes“ Porträt der Brücke sein. Es ist nur eine Mondscheinscene, und der Brückenpfeiler in der Mitte des Bildes mag wohl anders aussehen als die Pfeiler der Battersea-Brücke, wie Sie sie am hellen Tage zu sehen bekommen. Was den Inhalt des Bildes anlangt, so hängt der vom Beschauer ab. Einige Menschen entdecken darin vielleicht Alles, was ich gewollt habe; andere vielleicht garnichts.“

„Die Hauptfarbe ist Blau?“

„Möglicherweise.“

„Sollen diese Gestalten oben auf der Brücke Menschen sein?“

„Sie sind, was Sie wollen.“

„Ist das hier unten ein Kahn?“

„Ja. Es macht mir wirklich viel Mut, dass Sie das entdeckt haben. Mein ganzer Zweck war nur eine gewisse Farbenharmonie.“

„Was ist hier rechts auf dem Bilde dieser Goldstempel, der wie ein Wasserfall aussieht?“

„Der „Wasserfall“ ist ein Feuerwerk.“

Ein zweites Nocturno in Blau und Silber wurde sodann hereingebracht.

Zeuge: „Das ist eine weitere Mondscheinscene auf der Themse mit dem Blick an dem Ufer bei Battersea flussaufwärts. Ich habe den grösseren Teil des Bildes an einem Tage ausgeführt.“

Hierauf setzte der Gerichtshof die Sitzung aus. Während der Pause begaben sich die Geschworenen nach dem Sitzungssaal eines andren Gerichtshofs, um die Bilder zu besichtigen, die im Westminster Palace Hotel zusammengebracht worden waren.

Nach Wiederaufnahme der Sitzung wurde das

„Nocturno in Schwarz und Gold“ wieder vorgebracht und Herr Whistler einem weiteren Kreuzverhör durch den Generalanwalt unterzogen: „Dargestellt auf dem Bilde ist eine Aussicht auf Cremorne mit einer fallenden Rakete und anderem Feuerwerk. Es hat mich zwei Tage gekostet und ist ein vollkommen ausgeführtes Bild. Das schwarze Monogramm auf dem Rahmen wurde an dieser Stelle angebracht im Hinblick auf das richtige dekorative Gleichgewicht des Ganzen.“

„Sie haben die Kunst zu Ihrem Lebensstudium gemacht. Nun, glauben Sie, dass irgend jemand, der dieses Bild sieht, unbefangen zu dem Ergebnis kommen könnte, dass es keine besonderen Schönheiten hat?“

„Ich habe starke Beweise, dass Herr Ruskin wirklich zu diesem Ergebnis gekommen ist.“

„Meinen Sie, dass Herr Ruskin unbefangen zu diesem Ergebnis kommen konnte?“

„Was Herr Ruskin unbefangen denken kann, kann ich nicht angeben.“

„Sie wollen damit also sagen, Herr Whistler, dass die Eingeweihten unschwer Ihre Arbeiten verstehen könnten. Aber glauben Sie zum Beispiel *mich* befähigen zu können, die Schönheiten dieses Bildes zu sehen?“

Auf diese Frage schwieg zunächst der Zeuge, besah sich aufmerksam das Gesicht des Generalanwalts und abwechselnd das Bild und sagte dann, nachdem er sich die Frage anscheinend genau, während das Gericht schweigend dasass, überlegt hatte:

„Nein! Wissen Sie, ich fürchte, das wäre ebenso hoffnungslos, wie wenn ein Musiker seine Töne einem Tauben ins Ohr bliese. (Gelächter.)

Ich stelle das Bild, das ich gewissenhaft gemalt habe, als wert zweihundert Guineen zum Verkauf. Ich habe von unvoreingenommenen Leuten die Ansicht äussern hören, sein Gegenstand sei ein Feuerwerk in einer Nachtlandschaft. Ich würde es aber niemandem übelnehmen, wenn er einfach andrer Ansicht wäre.“

Hierauf vertagte sich der Gerichtshof.

Bei Wiederbeginn seiner Verteidigungsrede am Dienstag sagte DER GENERALANWALT, er hoffe, die Geschworenen vor Ende seines Plaidoyers zu überzeugen, dass die Kritik, die Herr Ruskin am Bilde des Klägers geübt habe, vollkommen gerechtfertigt und bona fide gewesen sei; und dass, wie streng auch immer, sie Nichts enthalten habe über das mit Recht geklagt werden könne . . . . . . Sie

„Man trete nunmehr in den grossen Saal ein mit dem Veronese an der Rückwand, der dem Maler (ganz mit Recht) eine Anklage vor der Inquisition einbrachte.“ Prof. John Ruskin, Führer zu den hauptsächlichen Bildern, Akademie, Venedig.

möchten sich doch das Nocturno in Blau und Silber ansehen, das angeblich die Batterseabrücke darstelle. Was sei das Gerüst in der Mitte? Sei es ein Fernrohr oder eine Feuerwehrleiter? Sähe es aus wie die Batterseabrücke? Was seien die Gestalten oben auf der Brücke? Und wenn es Pferde und Wagen seien, wie zum Kuckuk sollten sie wieder von der Brücke herunterkommen? Und über diese Bilder sollten sie, wenn der Kläger recht bekomme, nicht öffentlich ihre Meinung sagen dürfen; sonst würden sie auf Schadenersatz verklagt werden.

Kritiker hätten denn doch ihren Nutzen. Er möchte wissen, was aus der Dichtung, der Politik, der Malerei werden sollte, wenn die Kritiker abgeschafft würden. Jeder Maler kämpfe, um Ruhm zu erlangen.

Kein Künstler könne anders als durch die Kritik Ruhm erlangen.

...... Was diese Bilder anlange, so könnten sie nur zur Ueberzeugung kommen, dass es seltsame, prätentiöse Phantastereien seien, die den Namen Kunstwerk nicht verdienten.

...... Auf die Beleidigung kommend, sagte sodann der Generalanwalt, man habe behauptet, Herr Ruskin sei nicht berechtigt gewesen, den Lebensunterhalt eines Mannes in Frage zu stellen. Warum denn nicht? Auch sei gesagt worden: „Weh, oh weh! Sie haben Herrn Whistlers Bilder lächerlich gemacht." Wenn Herr Whistler die Lächerlichkeit nicht liebte, so hätte er sie nicht herausfordern sollen durch öffentliches Ausstellen solcher Machwerke. Wenn jemand der Ansicht sei, ein Bild sei eine Kleckserei, so hätte er das Recht, es zu sagen, ohne sich einem Prozess auszusetzen.

Er würde Herrn Ruskin nicht persönlich dem Gericht vorstellen können, da er viel zu leidend sei, um herzukommen; aber wenn er erschienen wäre, so hätte er seine Ansicht von den Werken des Herrn Whistler unter dem Zeugeneid bekräftigt.

Herr Ruskin hege die höchste Bewunderung für *fertig ausgeführte Bilder;* er verlange eben vom Künstler Etwas mehr als ein paar geniale Einfälle!

„Canaletto hätte, wenn er ein grosser Maler gewesen wäre, sein Augenmerk auf was er wollte richten können ......; doch er ist ein kleiner und ein schlechter Maler." Herr Ruskin, Kunstkritiker.

„Ich wiederhole: Es giebt Nichts als die Bilder Prout von was wahr, lebendig und richtig im Gesamteindruck ist, und Nichts ist daher so unerschöpflich *angenehm.*" (sic.) J. Ruskin, Kunstprofessor; *Moderne Maler.*

„Nun aber ist es klar, dass in Rembrandts System, während die Kontraste nicht richtiger sind als bei Veronese, die Farben sämtlich von Anfang bis zu Ende falsch sind." John Ruskin, Kunst-Sachverständiger.

„Ich freute mich in Düsseldorf über ein bescheidenes modernes deutsches Bildchen von Bosch mit der Darstellung eines Knaben, der seinen Schäferhund in Holz schnitzt." J. Ruskin. *Moderne Maler.*

Ich habe nunmehr zehn Jahre meines Lebens einzig dem Zweck gewidmet, mich in den Stand zu setzen, richtig über Kunst zu urteilen ..... ernstlich bemüht, die Wahrheit inbetreff der Kunst festzustellen und zu lehren, wohl wissend, dass diese Wahrheit durch Zeit und Arbeit genau feststellbar ist. Prof. Ruskin: Mod. Painters. Bd. III.

„Drittens, dass DIE FARBENWAHRHEIT DIE WENIGST WICHTIGE VON ALLEN WAHRHEITEN IST. Herr Ruskin, Kunstprofessor, Moderne Maler Bd. I. Cap. V.

Und dass die Farbe in Wirklichkeit eine höchst unwichtige Eigenschaft der Dinge ist, wird noch deutlicher, wenn man sich die Sache nur etwas überlegt. Die Farbe der Pflanzen wechselt fortgesetzt mit den Jahreszeiten . . . .; aber ihre Natur und ihr Wesen sind unabhängig von diesem Wechsel. Eine Eiche bleibt eine Eiche, ob sie vom Frühjahr grün oder vom Winter rot gefärbt wird; eine Dahlie bleibt eine Dahlie, mag sie gelb oder zinnoberrot sein; und wenn ihr irgend ein Seltenheitenjäger unter den Blumenzüchtern je so zusetzt, dass sie vor Schreck blau wird, so wird sie doch noch immer eine Dahlie sein; nicht aber, wenn ähnlich willkürliche Änderungen an ihrer Form vorgenommen werden könnten. Nehmen Sie an, dass die Rauhheit der Rinde oder die Ecken der Äste weggeglättet oder verringert würden, so würde die Eiche aufhören, eine Eiche zu sein; nehmen Sie aber an, dass sie ihren allgemeinen Bau und ihre äussere Gestalt behält, so mögen ihre Blätter weiss, rosa oder blau sein, oder in den Farben der Tricolore schillern, so wird sie eine weisse Eiche oder eine rosa Eiche oder eine republikanische Eiche sein, aber nach wie vor doch immer eine Eiche. John Ruskin, Ritter pp., Dr. Phil. Lehrer und ordentlicher Professor der Schönen Künste: *Modern Painters.*

Anmerkung:

„In Thaten und Konversationen
That es dem Sünder gut, ihn zu hören,
Wie er sich ausliess in Definitionen."

„Gemeinheit, Dummheit und Gottlosigkeit werden sich in der That immer in der Kunst durch Braun und Grau ausdrücken wie bei Rembrandt.“ Prof. Ruskin, Moderne Maler.

Da dieses nun einmal die Ansichten des Herrn Ruskin seien, so sei es nicht wunderbar, dass die Bilder des Herrn Whistler seine Aufmerksamkeit auf sich gezogen hätten. Er habe die Bilder meinetwegen lächerlich und verächtlich gemacht. Auch habe Herr Ruskin weiterhin gesprochen von der bildungslosen Eitelkeit des Künstlers, die dem Thatbestande des Betruges so nahekomme“.

Wenn seine Bilder blosse Phantastereien seien, wie könne es denn Herrn Whistlers Ruf fördern, sie in der Grosvenor Gallerie auszustellen? Irgendein kunstliebender Herr aus Manchester, Leeds oder Sheffield könnte sich vielleicht bestimmen lassen, eines von den Bildern zu kaufen, weil es ein Whistler sei; und Herr Ruskin habe sagen wollen, dass dieser Herr dann besser daran gethan hätte, in Manchester, Sheffield oder Leeds zu bleiben und sein Geld in der Thatsache zu behalten. Man habe gesagt, der Ausdruck „bildungslose Eitelkeit“ sei unerlaubt gegen Herrn Whistler, der sein Leben dem Studium der Kunst gewidmet habe. Aber die Ansichten des Herrn Ruskin über den Erfolg dieser Bemühungen stünden nicht in Einklang mit denen des Herrn Whistler. Der angeblich beleidigende Passus enthalte auch die Worte: „Ich hätte nie erwartet, einen Hanswurst zweihundert Guineen fordern zu sehen, um dem Publikum einen Topf voll Farbe ins Gesicht zu schmeissen.“ Was sei ein Hanswurst? Er habe im Lexikon nachgeschlagen und dort gefunden, dass das Wort von der alten Einrichtung des Hofnarren herstamme, der als Hans mit der Schellenkappe hausieren ging und Witze zum Zeitvertreib für den Herrn und die Hofhaltung machte. Wenn das die richtige Definition sei, so sollte Herr Whistler sich nicht beklagen; denn seine Bilder seien ein sehr guter Witz gewesen. *Er könne sich nicht entsinnen, wann jemals dem englischen Publikum ein solcher Zeitvertreib bereitet worden sei wie durch Herrn Whistlers Bilder.* Jetzt sei er zu Ende. Herr Ruskin habe ein langes Leben hinter sich, in dem er nie vor Gericht gestanden habe; Niemand habe je versucht, seiner Feder durch die Geschworenen zu diktieren. Herr Ruskin lasse durch ihn, seinen Rechtsbeistand, erklären, dass er nicht eine Silbe von seiner Kritik zurücknähme; er halte sie für zutreffend. Wenn sie ihn aber verurteilten, dann würde Herr Ruskin natürlich gezwungen sein, das Schreiben aufzugeben; aber es würde für die Kunst in England ein schlimmer Tag sein, wenn Herr Ruskin verhindert würde, sich in rechtmässiger und passender Kritik zu ergehen und hinzuweisen auf das, was schön und was hässlich sei.

„Ich habe soeben gesagt, dass jede Art von Felsen, Boden und Wolke dem Künstler geologisch und meteorologisch genau bekannt sein muss.“ Slade-Professor Ruskin. *Moderne Maler.*

„Es ist zum Beispiel physisch unmöglich, gewisse Formen der höheren Wolken mit dem Pinsel richtig zu zeichnen; Nichts kann sie wiedergeben, als das Malmesser mit dick gehäuftem Weiss, nachdem der blaue Grund bereitet ist.“ John Ruskin, Professor der Malerei.

„Und so werden wir durch die Natur selbst angeleitet und fast gezwungen, richtig in der Kunst zu verfahren. Wäre der Granit weiss und der Marmor gesprenkelt aus der Schöpfung hervorgegangen (und warum nicht? ausser infolge einer bestimmten göttlichen Fügung zum Heil der Menschheit), so hätten die ägyptischen Kolosse dem Auge wehgethan wie Schneegebirge, und die Venus von Medici hätte ausgesehen wie irgend eine raffiniert graziöse Art von Eidechse.“ Slade-Professor John Ruskin.

Anmerkung:
„Sei nicht selbstgerecht im Übermaass und mache dich nicht überweise. Warum willst du dich zugrunderichten?“

„Der Hauptgegenstand im Vordergrunde von Turners „Erbauung Karthagos“ ist eine Gruppe von Kindern, die kleine Schiffchen segeln lassen. Die raffinierte Wahl dieses Vorgangs ..... ist ebenso fühlbar, wenn man ihn erzählt, wie wenn man ihn sieht, — sie hat Nichts zu schaffen mit dem Technischen der Malerei; ..... ein solcher Einfall ist Etwas, das weit über jede Kunst erhaben ist. John Ruskin, Kunst-Professor. *Moderne Maler.*

„Ganz besonders ist zu beachten, dass die Zeichnungen dieser einfachen Art (von Prout und W. Hunt) ausschliesslich für diesen selben Mittelstand geschaffen wurden; und sogar für die zweite Klasse des Mittelstandes, die man genauer als „Bourgeoisie“ bezeichnen kann. Ein unverkennbarer Hauch von Geistesfreiheit kam durch sie in eine Vorstadt-Villa; und kein freundlicherer Schmuck war möglich für eine mittelgrosse Gute Stube, die nach einem niedlich gepflegten Rasenplatz hinausging.“ John Ruskin, Kunstprofessor. Notizen über S. Prout und W. Hunt.

„Es scheint mir und schien mir immer wahrscheinlich, dass ich vielleicht auf irgend eine andere Weise viel mehr Gutes gestiftet hätte.“ Prof. John Ruskin, Lehrer der Kunst. Moderne Maler. Bd. V.

„Richten Sie Ihr Augenmerk aufmerksam auf die wunderbare

Malerei *als solche* in dem mächtigen Veronese; ..... und dann nehmen Sie im Gegensatz zu dessen rücksichtsloser Kraft als letzten Eindruck von der Anmut der italienischen Kunst in ihrem Ernst das Werk der Glückseligen Catharina Vigri, die Heilige Ursula, in sich auf. ..... Ich will zum Schluss nur wiederholen, was ich am Anfang von dem Bild des Hülfsgeistlichen gesagt habe: dass es gut wäre, wenn irgend Einer von uns heute solche Dinge schaffen könnte; und ganz besonders, wenn unsere Hülfsgeistlichen und jungen Damen sie schaffen könnten.“ John Ruskin, Prof. der Schönen Künste; Führer zu den Hauptbildern, Akademie der Schönen Künste, Venedig.

„Von dem Wert, den man des Herren Jones' eigener Kunst beilegen soll .....

Seine Kunst ist kurz gesagt die Einzige in England gegenwärtig produzierte, die die Zukunft als „klassisch“ in ihrer Art anerkennen wird, — die beste, die gewesen ist oder sein konnte.“ Prof. Ruskin, *Fors Clavigera*, 2. Juli 1877.

Hierauf begann die Beweisaufnahme für den Beklagten. Zeugen für den Beklagten: die Herren Edward Burne-Jones, Frith, Thomas Taylor.

Herr Edward Burne Jones wird aufgerufen.

Um ihn gebührend der Beachtung des Gerichts zu empfehlen, verliest hierauf Herr Rechtsanwalt Bowen lobende und anerkennende Auszüge über diesen Künstler aus den Schriften des Beklagten.

Darauf begann die Vernehmung des Zeugen. Auf Befragen des Herrn Bowen erklärt Herr Jones: „Ich bin Maler und habe etwa zwanzig Jahre lang diesen Beruf ausgeübt. Ich habe eine Anzahl Bilder gemalt, unter anderen „Die Tage der Schöpfung“ und den „Spiegel der Venus“, die beide im Jahre 1877 in der Grosvenor Gallery ausgestellt gewesen sind. Ich habe auch noch „Deferentia“, „Fides“ „St. Georg“ und „Sibylle“ ausgestellt. Ich habe ein Werk, „Merlin und Viviane“ gegenwärtig auf der Ausstellung in Paris. Nach meiner Ansicht sollte die Ausführung im Einzelnen das Ziel aller Künstler sein. Ein Bild sollte nicht hinter dem zurückbleiben, was seit Generationen als Ausführung bis ins Einzelne gegolten hat.

Herr Bowen: Entdecken Sie irgend eine künstlerische Eigenschaft an diesem Nocturno, Herr Jones?

Herr Jones: „Allerdings ...... Ich muss doch wohl die Wahrheit sagen“ ...... (Bewegung).

Herr Bowen: ...... „Gewiss. Aber Herr Jones, welchen Vorzug entdecken Sie denn daran?“

Herr Jones: „Farbe. Es hat schöne Farbe und Luft.“

Herr Bowen: „So. Na, halten Sie Detailarbeit und Komposition für wesentliche Eigenschaften eines Kunstwerks?“

Herr Jones: „Ganz gewiss.“

Herr Bowen: „Also, welche Detailarbeit und Komposition entdecken Sie an diesem Nocturno?“

Herr Jones: „Absolut gar keine.“

Herr Bowen: „Finden Sie zweihundert Guineen teuer für dieses Bild?“

Herr Jones: „Allerdings, wenn man an das Maass ernster Arbeit denkt, die für eine geringere Summe getan wird.“

Fortsetzung der Zeugenvernehmung:

„Zeigt es die Ausführung eines fertigen Kunstwerkes?“

„In keinem Sinne. Das Bild mit der Nachtszene auf der Batterseabrücke ist gut in der Farbe, aber verwirrend in der Form; und ermangelt ganz der Komposition und Detailarbeit. Ein Tag oder anderthalb Tage scheint eine angemessene Zeit zu seiner

Betrachtung.
Es giebt eine verschmitzte Sinnesart, die immer *wissen* will. An der Börse kommt man durch sie zu rentablen Geldgeschäften. Im Malergewerbe treibt sie gewisse Bilderverfertiger, sich beispielsweise in einen Kahn zu setzen und mittags um zwölf über den Fluss zu fahren, wenn sie ein Nocturno vorhaben, um das Detail am andern Ufer festzustellen, das mit Fug und Recht der Käufer fordern und die Nacht ihm stehlen könnte!

Das Wirken einer höchst mächtigen Phantasie in Burne Jones unter den Bedingungen von Gelehrsamkeit, sozialer Schönheit und sozialer Not, die die Phantasie im neunzehnten Jahrhundert notwendig fördern, hemmen und färben müssen, steht in der Kunst einzig da, ohne Beispiel in seiner Art; ich *weiss* daher, dass diese Werke unsterblich sein werden, als das Beste, was die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts in England schaffen konnte innerhalb des trotz aller Irrungen bewahrten Zusammenhanges mit der uralt

schöpferischen und unsterblichen Kunst der Welt. John Ruskin. Dr. utr. juris. *Fors Clavigera*, 2. Juli 1877.

Anfertigung. Es ist nicht fertig ausgeführt; — es ist blos eine Skizze. Die Nachtszene in Schwarz und Gold hat nicht die guten Eigenschaften der beiden anderen Bilder und lässt sich unmöglich als ernstes Kunstwerk bezeichnen. Herrn Whistlers Bild ist nur einer von den tausend verfehlten Versuchen, die Nacht zu malen. Das Bild ist keine zweihundert Guineen wert.“

„Ich glaube, die Welt kann eher einen Tizian oder einen Raffael wiedererleben, als einen Rubens.“ Herr Ruskin.

Herr Bowen beantragte nunmehr, der Zeuge möge gebeten werden, ein Bild von Tizian vorzunehmen, um daran zu zeigen, was Ausführung bis ins Einzelne hiesse.

Herr Sergeant Parry widersprach dem Antrag.

Herr Baron Huddleston: „Sie werden beweisen müssen, dass es ein echter Tizian ist.“

Herr Bowen: „Das werde ich können.“

Herr Baron Huddleston: „Das wird höchstens durch eine Tradition sein können. Ich will keinen Anlass zum Lachen geben; aber es giebt einen bekannten Fall von einem „zweifellos echten“ Tizian, der angekauft wurde mit der Absicht, Kunstschüler und Andere in den Stand zu setzen, das Rezept von Tizians wunderbarer Farbe zu entdecken. Zu diesem Zwecke wurde das Bild heruntergekratzt. Hierbei fand man eine rote Fläche, unter der man das Geheimnis vermutete. Aber beim Weiterkratzen entdeckte man ein Porträt von Georg III. in ganzer Figur, in Uniform!“

„Der Schlächterhund in der Ecke von Herrn Mulreadys „Fass“ zeigt vielleicht die wunderbarste und vornehmste Durchbildung.... und ganz gewiss die vollendetste Einheit von Zeichnung und Farbe, die sich im gesamten Umfang der alten und modernen Kunst finden lässt. Albrecht Dürer ist in der That der Einzige, der als Nebenbuhler in Betracht kommen könnte.“ John Ruskin. Ordentlicher Kunstprofessor: *Modern Painters*.

Der Zeuge wurde dann aufgefordert, das Bild zu besichitgen, und bekundete: „Es ist ein Porträt des Dogen Andrea Gritti, und ich halte es für einen echten Tizian. Es ist fertig ausgeführt. Es ist ein sehr vollendetes Beispiel der vollkommensten Ausführung bis ins Einzelne der alten Kunst. Das Fleisch ist vollendet schön, die Modellierung des Gesichts rund und gut. Das ist ein „Arrangement in Fleisch und Blut!“

Nachdem der Zeuge die Vorzüge des Porträts auseinandergesetzt hatte, bekundete er: „Ich meine, Herr Whistler hatte zuerst bedeutende Anlagen, denen er seitdem nicht gerecht geworden ist. Er ist den Schwierigkeiten seiner Kunst aus dem Wege gegangen; denn die Schwierigkeiten vergrössern sich für einen Künstler mit jedem Tage seiner Künstlerschaft.

Im Kreuzverhör: „Wieviel ist dieses Bild von Tizian wert?“ — „Das hängt von blossen Zufällen im Auktionssaal ab.“

„Ist es tausend Guineen wert?“

„Es würde mir viele Tausende wert sein.“

Herr Frith wurde sodann vernommen. „Ich bin

„..... Ich halte mich für berechtigt, darauf hinzuweisen, dass das im Prozess Whistler wider Ruskin vorgelegte Bild von Tizian ein frühes Werk dieses Meisters ist und nicht genügend den Stil und die Vorzüge erkennen lässt, die ihm seinen grossen Ruf eingetragen haben; unter anderem besteht ein offenbarer Unterschied zwischen diesem Werk und den reiferen darin, dass es weit mehr im Einzelnen ausgeführt, ich sage nicht vollendet, ist...... und da das Bild herangezogen wurde, um die Geschworenen über den Stil und die Arbeitsweise des grössten Malers aufzuklären, und insbesondere über seine detaillierte Ausführung, so ist es klar, dass es geeignet war, sie in die Irre zu führen; gesetzt dass Jemand, der bei der Verhandlung zugegen war, glauben kann, dass diese Herren irgendwie im Stande waren, die dabei in Betracht kommenden Probleme zu verstehen.

Ich verbleibe, sehr geehrter Herr,
Ihr ergebenster
28. Nov. A. Moore.

Auszug aus einem Brief an den Herausgeber des *Echo*.

Mitglied der königlichen Akademie und habe mein Leben der Malerei gewidmet. Ich bin Mitglied der Akademien vieler Länder. Ich bin der Schöpfer des „Bahnhofs", des „Derby-Tages" und der „Laufbahn des Wüstlings". Ich habe Herrn Whistlers Bilder gesehen; nach meiner Ansicht sind es keine ernsten Kunstwerke. Das Nocturno in Schwarz und Gold halte ich nicht für eine ernste Arbeit. Ich kann nichts von wahrer Wiedergabe des Wassers oder der Luft im Gemälde der „Batterseabrücke" entdecken. Es ist da etwas hübsche Farbe, die das Auge erfreut; aber weiter Nichts. Nach meiner Ansicht ist die Darstellung des Mondlichts nicht wahr. Das Bild ist nicht zweihundert Guineen wert. Die Komposition und das Detail sind äusserst wichtige Dinge in einem Bilde. In unserem Beruf sind Männer von gleichem Talent oft verschiedener Ansicht über den Wert eines Bildes. Der Eine findet vielleicht ein Werk schlecht, der Andere lobt es. Ich habe nicht in der Grosvenor-Gallery ausgestellt. Ich habe Herrn Ruskins Werke gelesen."

Ich habe es geradezu ausgeknobelt, ob ich Künstler oder Auktionator werden sollte. W. P. Frith. Mitglied der Akademie.
Anmerkung:
Er muss es wirklich ausgeknobelt haben.

Herr Frith wurde hierauf entlassen.

Herr Thomas Taylor — Mitglied des Armenrats, Herausgeber des *Punch*, u. s. w.: „Ich bin Kunstkritiker von altersher. Ich bin in dieser Eigenschaft bei der Times und anderen Zeitungen die letzten zwanzig Jahre über thätig gewesen. Ich bin der Herausgeber des „Lebens von Reynolds" und des „Lebens von Haydon". Ich habe *immer* Kunst studiert. Ich habe diese Bilder von Herrn Whistler gesehen, als sie in der Dudley und der Grosvenor Gallery ausgestellt waren. Das „Nocturno in Schwarz und Gold" halte ich nicht für ein ernstes Kunstwerk." Der Zeuge entnahm nunmehr den Taschen seines Ueberziehers Nummern der *Times* und verlas mit der Erlaubnis des Gerichts noch einmal salbungsvoll seine eigene Kritik, deren jedes Wort er, wie er sagte, unentwegt aufrechterhalte. Herrn Whistlers sämtliche Arbeiten sind unfertig. Sie sind skizzenhaft. Er besitzt zweifellos künstlerische Gaben und er hat Verständnis für Helldunkel-Werte, aber er führt Nichts aus, alle seine Arbeiten sind eine Art von Skizzen. Ich habe gesagt, — und ich bleibe dabei, — dass diese Bilder „nur um einen Schritt Bildern näherkommen als feingetönte Tapeten."

Anmerkung:
Entschieden ein ehrlicher Mann. — Ich habe seitdem Nichts wieder von ihm gehört.

Hiermit schloss die Beweisaufnahme für den Beklagten.

Der Beklagte wurde verurteilt, einen Farthing (2 Pfennige) Schadenersatz zu bezahlen.

Anmerkung:
Hinter Ruskin Thomas Taylor, seinen Schildknappen, — dessen Ansichten er hoch schätzt, und Herrn Frith, sein Ideal, aufmarschieren zu sehen — war ein Labsal. Aber der Anblick des Herrn Burne Jones, wie er im Bunde mit Thomas Taylor, — den er achtet, und mit Herrn Frith, vor dem er Respekt hat, gewissenhaft das Werk eines Kollegen abschätzte, war ein ganz besondrer Vorzug.

EIN ALPHABET VON MAX LIEBERMANN

Dieses Alphabet, das Max Liebermann vor etwa sechs Jahren zeichnete, hat wenig typographische Gültigkeit insofern, als die Buchstaben nicht jene Hervorhebung zeigen, die der Drucker-Fachmann in schönen alten Initialen z. B. von Holbein erreicht sieht. Jene Betonung der Buchstaben, die die alten Initialen aufweisen, findet man nicht in Liebermanns Alphabet.

Der Künstler hat sich vielmehr ganz frei seiner Laune hingegeben und in den Buchstaben als solchen kaum mehr als ein loses Gatter für seine Bildgedanken gesehen. Malerisch an die Buchstaben anzuknüpfen, war das Ziel, das er sich vorgenommen hat, und wir finden viele geradezu vollkommene Schöpfungen unter diesen sich dem Buchstabenzufall anschmiegenden Kompositionen.

Ein D, das eine Schafherde, mit ihrem Hirten durch eine markante Landschaft ziehend, umfasst — ein E, in das gebettet eine kleine Ziegenhirtin auf holländischer Weide sitzt — ein N, das etwas Romanisches zu enthalten scheint und zwischen dessen pittoreskem Gefüge von Rot und Schwarz ein Mann mit der Kiepe wandert — ein D, in dessen schwarzer Ausfüllung eine Bauernfrau, neben der Wiege ihres Kindes sitzend, in reizender Darstellung des Clair-Obscur beim Nähen vorgeführt ist — ein M, das in lichter dekorativer Wirkung zwei Bauern auf dem Felde bei der Arbeit knieend zeigt — ein A, an dessen Anfang eine Mutter sitzt, die ihrem Kindchen, das an dem Balken des A läuft, die Hände bereit haltend, zuschaut — ein O mit einem Bauernpaar beim Kornschneiden — ein Z, das zu der ausgezeichnet geistreichen Komposition eines Mannes, der drischt, verwertet ist — ein Y mit einer wolkenerfüllten Haide — ein J mit Büschen — ein S mit zwei in den Raum verteilten Wäscherinnen — ein B, in dem eine alte Frau sitzt — ein Z, das uns das Heraustragen eines Sarges zeigt — ein L mit einem Bauern, der seinem Pferd zu trinken giebt — ein E vor einer kleinen Landschaft mit zwei Kindern: das sind einige von den Themen, die Liebermann koloristisch höchst fesselnd in dieser Buchstabenfibel bearbeitet hat.

H.

AUS EINEM ALPHABET VON MAX LIEBERMANN

AUS EINEM ALPHABET VON MAX LIEBERMANN

AUS EINEM ALPHABET VON MAX LIEBERMANN

CHINESISCHE PORZELLANKUNST

VON

ERNST ZIMMERMANN

DAS chinesische Porzellan nimmt bei uns in Deutschland in unserer künstlerischen Welt noch bei weitem nicht die Stelle ein, die es sich in anderen Ländern schon seit langem erworben. Fast nur eine platonische Liebe haben wir ihm bewahrt, in der Hauptsache als Folge jener Wertschätzung, die ihm das 18. Jahrhundert, das der allgemeinen Porzellanbegeisterung entgegengebracht hatte. Museen und Sammler, selbst die Wissenschaft haben sich diesem Erzeugnis gegenüber sehr spröde gezeigt. Die kgl. Porzellansammlung zu Dresden, unzweifelhaft wohl der grossartigste Bestand von chinesischem Porzellan, der überhaupt jemals zusammengebracht worden, ist von der Kunst bisher in Deutschland fast gar nicht beachtet worden. Und doch gehört das Porzellan unzweifelhaft zu den bedeutendsten Aeusserungen der dekorativen Kunst, birgt in sich eine vorbildliche, kunstfördernde Kraft, die dem, der sie zuerst entdeckt, den grössten Nutzen zu gewähren verspricht. Es ist vor allem auf dem Gebiet der Farbe, eine künstlerische Offenbarung, wie die Welt wenig gesehen, wie sich kaum eine so rein und unberührt bis in unsere Tage erhalten hat. Darum soll hier noch einmal auf dieses herrliche Erzeugnis hingewiesen werden, darum hier versucht werden zu zeigen — vielleicht zum ersten Mal überhaupt, — worin seine besondere Schönheit im Einzelnen, wie im Ganzen besteht. Es ist dies eine Ehrenpflicht, die man diesem Produkte schuldet, zumal in einer Zeit, da man der Schwesterkunst Japans, die doch nur ein Echo der chinesischen ist, eine Beachtung erweist, die man ihrem grossen Vorbilde bisher im allgemeinen noch immer vorenthalten hat.

*

Dasjenige chinesische Porzellan, das wir wirklich kennen, und dem hier sein wohlverdientes Loblied gesungen werden soll, umfasst in der Hauptsache nur eine verhältnismässig kurze Zeit: kaum mehr, als ein Jahrhundert, das auch kaum mehr als die gleiche Zeit zurückliegt. Es ist die Zeit der drei ersten bedeutenden Herrscher der jetzigen Dynastie, jener Mandschuhs, die in der Mitte des 17. Jahrhunderts das Chinesenvolk unterworfen und, während sie selber noch glanzvoll und mächtig mit Hilfe ihres Stammes alles regierten, durch die politische, wie geistige Knechtung und Unterdrückung des riesigen unterworfenen Volkes den Grund zu jenem Niedergange legten, der uns heute zu einer vielleicht nicht ganz berechtigten Geringschätzung seiner wirklichen Anlagen verführt. Es

ist zugleich die jetzt anerkannt künstlerische wie technische Blütezeit des chinesischen Porzellans, diejenige, an die man zunächst denkt, wenn man von chinesischem Porzellan spricht. Sie ist auch durch ein glückliches Zusammentreffen diejenige Zeit, in die das chinesische Porzellan zuerst in grösseren Mengen zu uns gelangte, nicht zum wenigsten deshalb, weil eben diese damalige Blüte des Porzellans bei uns jene Leidenschaft für dasselbe weckte, die für das 18. Jahrhundert so charakteristisch ist.

Daneben treten die chinesischen Porzellane der übrigen Zeiten für die ästhetische Wertschätzung in Europa fast ganz in den Hintergrund. Porzellan aus den ersten Jahrhunderten nach der Erfindung kennt man selbst in China nicht und auch die der folgenden sind dort selten genug. Sie werden nichts desto weniger dort besonders hoch geschätzt; doch ist derartigen Wertschätzungen gegenüber für uns die grösste Vorsicht geboten, da bei Chinesen wie Japanern, diesen so stark rückwärts schauenden Völkern, der Respekt vor dem Alter noch mächtiger ist als der vor der Schönheit, so dass es oft schwer genug ist, den Grund solcher Wertschätzung festzustellen. Trotzdem haben diese Porzellane auch für uns ihre grossen und besonderen Reize, können aber doch wohl nur von denjenigen den Erzeugnissen der eigentlichen Blütezeit vorgezogen werden, die aus ästhetischer Ermüdung Kraft und Ursprünglichkeit um jeden Preis der Verfeinerung vorziehen. Daneben giebt es ausgesprochene Verfallszeiten, Zeiten, in denen die Kunst des Porzellans zu bedenklicher Tiefe hinabsinkt, wenn freilich nie in dem Masse, wie in unserer Zeit, da dies keramische Produkt, das sich einst so stolz über alle übrigen keramischen der Welt erhob, jetzt meist zu den minderwertigsten gehört, die wir überhaupt kennen. Namentlich durch jenes Exportporzellan, dessen Scheusslichkeiten heute noch immer dank dem früheren Ruf des chinesischen Porzellans so grosse Teile des Publikums begeistern und zu Ausgaben verleiten, die ganz unnötiger Weise der heimischen Industrie entzogen werden und ein so trauriges Zeichen von der künstlerischen Gedankenlosigkeit und Unselbständigkeit unserer Zeit abgeben.

❊

Was beim chinesischen Porzellan der Blütezeit zunächst überrascht, betrachtet man zunächst das damals geschaffene Porzellan als Ganzes, ist die erstaunliche Fülle der Spielarten. Sie wird von keiner Keramik der Welt übertroffen. Es ist bekannt, dass die europäischen keramischen Fabriken fast immer mit der Aufstellung einiger weniger meist noch unter einander verwandten Grundtypen sich begnügt haben, die dann in grossen Mengen fabrikmässig hergestellt, das spezifische leicht erkennbare Fabrikat der betreffenden Fabriken darstellten. Welch buntes Bild, welche Fülle von technischen Dekorationsprinzipien und Ornamenten dagegen bei den Produkten jenes exotischen Volkes! Kaum gleicht, für den, der tiefer in diese Kunst eingedrungen, ein Stück dem anderen! Die gleichen Mittel, technische, wie künstlerische haben hier oft zu ganz verschiedenen künstlerischen Resultaten geführt, das künstlerische Gefühl des einen Volkes in ganz verschiedener Weise, ja bis zu vollen Gegensätzen sich geäussert. Man staunt über die Beweglichkeit des sonst als so konservativ, als so phlegmatisch verschrieenen Sohns des Reiches der Mitte. Doch gerade diese Mannigfaltigkeit ist zum Teil die Folge seiner konservativen Gesinnung. In der chinesischen Kultur ist alles Aufsummierung, nicht bloss Weiterentwicklung, der Chinese im Gegensatz zum hoffnungsvoll nach vorne blickenden Europäer, ein müder Resignierter, der, dank seiner seltsamen Religion und Lebensphilosophie unter dem Druck der wahrhaft fixen Idee steht, dass alles Gute bereits gewesen, schon vor Jahrtausenden, und dass es ganz allein für alle Zukunft gilt, aus diesen besten aller Zeiten zu retten, was sich irgend noch retten lässt. Dieser Pessimismus giebt dem chinesischen Volke seine erschreckliche Kulturlähmung, so weit es den Fortschritt, seine Kulturerhaltung, so weit es das einmal Geleistete anbetrifft. Das ist dem Porzellan nur zu Gute gekommen. Dieser Kopf, in jeder Beziehung zu schwierig, um gleich auf einmal seine feinste künstlerische wie technische Ausbildung zu finden, hat sich trotz aller rückwärts gerichteten Tendenzen, da sich die Menschennatur in ihrer evolutionistischen Anlage nun doch niemals gänzlich unterdrücken lässt, in Etappen stetig weiter entwickelt. Die jedesmaligen Errungenschaften aber dieser Etappen sind nicht durch jeden neuen Fortschritt beseitigt worden; sie haben sich neben einander gepflanzt und sind dann gemeinsam weiter gepflegt worden. Dadurch ist auch das Porzellan der Blütezeit eine Aufsummierung geworden, durch die kein irgend wie wesentliches bisheriges Resultat verloren gegangen ist. Die lange Entwicklung aber, die das Porzellan genommen — das

CHINESISCHE PORZELLANSCHALE MIT EMAILFARBEN (GRÜNE FAMILIE) XVIII. JAHRH.

gestein, namentlich von dem in Ostasien so geschätzten Jade oder Nephrit seinen Anfang nahm, seine Entwicklung begonnen. Auch die ersten bekannten chinesischen Porzellane sind farbig glasierte, hauptsächlich jene grünen, Seladon genannten. Doch welch eine erstaunliche Mannigfaltigkeit später, in der Blütezeit in den Tönen, Nüancierungen Vermischungen! Der Chinese begnügt sich jetzt vielfach nicht mit der Darbietung einer Farbe: er gewinnt Spielarten, indem er durch den verschiedenartigen Einfluss des Feuers oder durch das Durcheinanderfliessen verschiedenfarbiger Glasuren verschiedene Farben an einem und demselben Stücke gewinnt. Es entsteht jenes reizvolle ungezwungene, weil oft nicht einmal gewollte Farbenspiel, das wir zum ersten Male in unserer Zeit an dem japanischen Steinzeug bewundert haben, dessen Nachahmung dann unsere ganze moderne Keramik so kräftig belebt hat. Doch wie armselig und bescheiden geben sich unsere Keramiker noch im Vergleich zu dem, was uns in China geboten wird! Hier mischen sich durcheinander die wunderbarsten grünen, roten, blauen und braunen

CHINESISCHE PORZELLANVASE MIT HAARRISSEN. XVIII. JAHRHUNDERT

chinesische Porzellan ist bekanntlich im 6. Jahrhundert nach Christi Geburt erfunden, — hat diese Aufsummierung zu einer recht stattlichen gemacht.

Folge dieser Aufsummierung ist, dass das chinesische Porzellan, als es im 18. Jahrhundert auf seine künstlerische Höhe gelangte, in der Hauptsache vier verschiedene Grundgattungen besass, die Raum zu reicher weiterer Differenzierung boten. Die älteste von diesen stellen die farbigen Glasuren dar. Mit diesen hat das chinesische Porzellan, das in der Hauptsache als eine Nachbildung von Edel-

Töne. Hier giebt es die verschiedensten Nüancen der Einzelfarben in den mannigfachsten Abstufungen. Um nur einzelne zu nennen: kobalt- turkis- und himmelblau, Citronen-, Schwefel- und Rahmgelb, Blut-, Korallen-, Nelken- und Pfirsichrot, von Grün gar: Seladon-, Smaragd-, Gurken-, Kamelien-, Oliv-, Aalhautgrün u. s. w. Das ganze Wunderreich der Farbe thut sich auf und entfaltet seine höchsten Reize. Es bleibt für uns über ein solches Können nur Staunen übrig. Die Kraft der Nachahmung hat bisher versagt.

Durch alle diese Glasuren gewinnt der Chinese zunächst für seine Porzellane ein geschlossenes, ruhiges, farbiges Kleid, damit jenen Schmuck, der durch keinerlei Einfügung fremder Elemente die Uebereinstimmung zwischen Form und Farbe stört, die stets das höchste Ziel aller dekorativen Kunst darstellt sie sind ideale Leistungen von absoluter Vollkommenheit diese Porzellane, reine Farbenträger, die nichts weiter als dieses sein wollen, dies aber mit aller Entschiedenheit und unter Entfaltung aller Reize und aller Kraft, die mit diesen Mitteln möglich sind. Ganz farbloses Porzellan, ohne jeglichen Schmuck, das nur die Masse zeigt, ist in China ebenso selten wie bei uns, da es leicht kalt und glatt und darum langweilig wirkt. Doch, da die in China so streng befolgte Trauer und der Kultus es dennoch gegen alles ästhetische Empfinden verlangen, wird in der Regel die Masse verfeinert, leicht gelblich getönt und mit Reliefs versehen, dadurch eine Spezialität von neuen Reizen geschaffen, deren ästhetischer Wert auch bei uns die grösste Anerkennung gefunden hat.

CHINESISCHE PORZELLANVASE MIT VERTIEFTEM GRUND. XVIII. JAHRHUNDERT

Nach Anwendung der Glasuren kam im Laufe der Entwicklung nach einem Gesetze, das, weil es natürlich, sich in aller Kunstentwicklung wiederfindet, die Sehnsucht nach dem Reicheren, Komplizierten. Die Ornamentik zieht in das Porzellan ein und soll Gelegenheit zu reicherer Farbentfaltung geben. Die absolute Uebereinstimmung zwischen Form und Schmuck löst sich; doch der erste neue Typus auf diesem Gebiet bewahrt noch Beschränkung, muss sie wahren aus technischen Behemmungen. Indem auch jetzt alles Porzellan wie bisher noch ganz auf den schmucken weissen Grund des Porzellans verzichtet, vielmehr mosaikartig Emailfarben nebeneinander reiht, muss es sich eines einfachen ruhigen Musters bedienen, das noch durchaus wie ein geschlossenes farbiges Kleid den ganzen Porzellankörper überzieht. Dadurch sind wiederum wundervoll ruhige und doch farbig reiche Erzeugnisse entstanden, vor allem jene prächtigen, heute so enorm bezahlten Vasen mit schwarzen oder grünen Gründen, die zwar schon ganz den mannigfach

variierbaren Reiz individueller Kunstwerke aufweisen, doch aber noch eine dekorative Ruhe besitzen, die die späteren Typen des chinesischen Porzellans in diesem Masse nicht mehr zu zeigen vermögen.

Denn nun verlangt auch die edle Masse des Porzellans, ihr schimmerndes, sauberes Weiss und ihre reinliche, glänzende Glasur, ihr Recht und will zu voller Wirkung kommen. Sie kann es allein, wenn sie zum Malgrund für eine Malerei wird, die sie belebt und durch den Kontrast ihrer Farben hebt. Das Porzellan hat diese Wirkung anscheinend zuerst mit jener Farbe versucht, die die technisch dankbarste für das Porzellan, ja für die ganze Keramik die allerwichtigste geworden ist: mit jenem Kobaltblau, das, richtig angewandt, unter der Glasur sich zu Farbentönen steigern lässt, wie sie in der Keramik durch keine andere Farbe wieder erreicht wird. Zugleich wird aber jetzt die Fülle der in dieser prächtigen Monochromie benutzbaren Motive und ihrer Verwendungsarten grenzenlos. Es giebt für die Entfaltung von Kunst jetzt keine technischen Beschränkungen mehr, nur noch ästhetische, jene, die jede dekorative Kunst verlangt, und in der That der Chinese hat wohl auf keinem Gebiet des Porzellans einen solchen Reichtum an dekorativer Phantasie, eine solche Gelenkigkeit in der dekorativen Anordnung gezeigt, wie hier. Es ist, als ob er, da er nicht mit den Farben wechseln konnte, die Abwechslung in der Fülle der Motive suchte, daneben freilich auch in der Nüancierung der einen Farbe selber und ihrer Abschattierung an einem und demselben Stück, die ihm in der besten Zeit mit solcher Meisterschaft gelang, dass wir Europäer mit eben solcher Bewunderung wie Verzagtheit noch heute davor stehen. Ueberhaupt, was sind wir wieder für armselige Menschen, vergleichen wir unsere nicht minder häufige, aber wirklich erstaunlich eintönige und technisch befangene Anwendung dieser Farbe mit diesem spielenden, sicheren Reichtum, der unzweifelhaft eine der glänzendsten Thaten der Chinesen auf dem ganzen Gebiet der dekorativen Kunst darstellt! Wir sind in dieser Beziehung ja kaum über das meissner „Zwiebelmuster" — noch dazu eine Entlehnung aus dem chinesischen Porzellan — herausgekommen.

CHINESISCHE DECKELDOSE IN ABSCHATTIERTER BLAUER UNTERGLASURMALEREI. XVIII. JAHRH.

CHINESISCHE PORZELLANE IN BLAUER UNTERGLASURMALEREI. XVIII. JAHRHUNDERT

Doch die volle künstlerische Feinheit gewinnt das chinesische Porzellan erst, als die Anwendbarkeit der Emailfarben auf der reinen Glasur gelingt und nun auf diesem Malgrund, da ihm hier die leichtere Erzielung brauchbarer Farbentöne eine fast lückenlose Farbenskala zur Verfügung stellt, einen unbegrenzten Reichthum neuer koloristischer Effekte zur Verfügung stellt, dem eine gleichfalls unbegrenzte Ornamentenfülle zu Grunde gelegt werden konnte. Erst verhältnismässig spät und sicherlich als die letzte ist diese Technik aufgenommen, gewiss als Folge der Erkenntnis, dass die Anwendung der Unterglasurfarben koloristisch eine stark beschränkte war. Mit wenigen Farben auch machte man den Anfang, dann kam der übrige Teil hinzu nebst neuen Nüancierungen. Um das Jahr 1700, als der grosse Kaiser Kang-hi das Porzellan zu seiner höchsten Blüte hob, ist ihre höchste Ausbildungsfähigkeit erreicht: das chinesische Porzellan ist in der nach ihrer vorwiegenden Farbstimmung sogenannten „famille verte" zu seinem höchsten Punkt gelangt. Ein Ueberbieten an dekorativem Geschmack, massvollem Reichthum und Verwendungsgeschick erscheint undenkbar. So erschöpft man sich in immer neuen Varianten auf Grund der gegebenen Elemente. Doch die vollkommene Höhe führt, wie nur zu oft, im Weitereilen der Zeit zum Raffinement, zur Pikanterie, die beginnende Erschlaffung des Volkes unter seinen fremdländischen Herrschern zur Verweichlichung. So treten in der „famille rose" zu den bestehenden, kräftigen gesunden Farben gänzlich neue von weicherer, milderer, gebrochener Farbenstimmung. Sie bereichern das an sich schon so reiche chinesische Porzellan noch um eine ganz neue variantenreiche Gattung, die in das chinesische Porzellan einen ganz neuen Ton bringt, der in kleineren, delikateren Stücken durchaus dem Charakter des Porzellans angemessen ist, wie auch jetzt vor allem die Dünnwandigkeit des chinesischen Porzellans ein immer mehr erstrebtes Ziel wird. Doch zugleich zeigen sie, dass auch hier aller Reichthum, dass auch hier alle künstlerische Schöpfungskraft, und mögen sie auch einst sich noch so unerschöpflich gegeben

haben, schliesslich doch einmal ein Ende finden. Die bunten, klecksig rohen Porzellane, die heute auf Grund dieser Farbenskala in China fast als die einzigen vielfarbigen herstellt und in Massen zu uns als Exportporzellan herübergesandt werden, sind die erschreckliche Kehrseite dieses Entwicklungsschlusses, ein trauriges Ende dieses Reichtums, das noch wenige Generationen vorher niemand in der ganzen Schaffensfülle jener Zeit hätte ahnen können.

✲

Nur wer geraume Zeit mit dem chinesischen Porzellan sich beschäftigt und wirklichen Ueberblick über seinen ganzen Umfang gewonnen hat, wird die Wertschätzung des chinesischen Porzellans als einer Kunst potenzierten Reichthums und unbegrenzter Abwechslung in sich aufnehmen können. Für gewöhnlich wird die Wertschätzung durch das einzelne Stück oder eine beschränkte Anzahl erfolgen, doch hier eintreten müssen für jeden, der wirklich künstlerisch empfindende Augen hat und nicht durch Vorurteil und allzu grosse geistige Ungelenkigkeit gegen neue und nicht gewohnte Kunstausdrücke gänzlich stumpf ist. Denn sie erfolgt um einer Schönheit willen, die rein menschlich ist, die auf alle kultivierteren Völker wirken muss, um einer Schönheit willen, die nach dem Höchsten gestrebt hat, das der Mensch in ästhetischer Beziehung überhaupt erreichen kann und das ihm darum auch die höchsten künstlerischen Freuden zu bereiten im Stande ist. Wer kann daher blind an diesen Wundern vorüber gehen?

SCHLUSS IN DER NÄCHSTEN NUMMER

UNGLASIERTE CHINESISCHE PORZELLANE MIT EMAILFARBEN. XVIII. JAHRHUNDERT

RADIERUNG VON REMBRANDT. EINE ALLEGORIE, DER PHÖNIX GENANNT. 1658

REMBRANDT, DER ERZÄHLER

VON

RICHARD HAMANN

Rembrandt ist nie geistreich. Es giebt nur drei allegorische Darstellungen von ihm, und hier, wo es gilt einen rein gedanklichen, pointierten Inhalt darzustellen, versagt Rembrandt. Es gelingt ihm nicht, den Gedanken rein herauszuarbeiten, zu abstrahieren. In einer Todesallegorie, „das Liebespaar und der Tod", ist nichts von Holbeinscher Dramatik zu spüren. In dem „Schiff der Fortuna" bleibt

* Aus einem bei Bruno Cassirer erscheinenden Buche: Rembrandts Radierungen.

die symbolische Beziehung versteckt unter einer Fülle lebendig anschaulichen Details, die der junge Rembrandt mit voller Freude an buntem Treiben und reich bewegter Darstellung auf kleinem Raume anhäuft. Eine Allegorie aus den fünfziger Jahren ist einfacher, im Bildlichen klarer, aber im Gedanklichen unenträtselbar. Ein Marmorpostament, auf dem ein Garbenfeuer brennt. Ein paar Putten, d. h. gar nicht sehr monumental, sondern höchst natürlich gezeichnete Bengels, tragen einen auf einer Stange stehenden, scheusslich ruppigen Vogel über dem Feuer in die Höhe. Am Boden liegt in starker Verkürzung eine gestürzte Statue. Zur Seite Häuser und Köpfe verwundert aufblickender Zuschauer. Gedeutet ist es auf den Sturz der Statue des Herzogs Alba und die Auferstehung so heisst das Blatt in Holland — als dem unsterblichen Vogel können diese Darstellung der Seele unterstützt haben. Die bestimmte Beziehung bliebe noch immer fraglich, und im ganzen bleibt der Eindruck wie von einer Parodie auf Form und monumentale Kunst.

Dieses Parodische erscheint uns mehr als einmal in Rembrandts Werk, ohne dass sicher zu entscheiden wäre, ob der Künstler eine satirische, witzige Absicht dabei gehabt hat. So sehr ist es einfach die Folge eines Verfahrens, alles Erzählte möglichst lebendig und gegenwärtig zu geben, indem es durch unmittelbare Anschauungen vom Gedanklichen ins Sichtbare, vom Vergangenen ins Heutige, vom Uebergewöhnlichen ins Gewöhnliche versetzt wird. Die augenscheinliche Absicht auf

RADIERUNG VON REMBRANDT, DANAE UND JUPITER

der holländischen Freiheit. Der Storch, in Holland ein verehrter Vogel, sei Sinnbild der Demokratie. Eine andere Erklärung geht auf den Friedensschluss von 1648; den Sturz des Kriegsgottes mit Schlangenhaaren, die Geburt des Friedens aus Getreidegarben. *„Allegorisches Grabmal"* wird das Blatt genannt, und es könnte wohl den Fall des Leiblichen, Körperlichen bedeuten — der Marmorkörper, die Materie, während die Seele, das Auffliegende von Engeln in die Lüfte gehoben wird. Vorstellungen vom „Phönix", — Satire ist für Rembrandtkenner der Grund gewesen, ihm eine Boccaccioscene, „der Mönch im Kornfelde", abzusprechen. Es ist auffällig, wie er besonders in jungen Jahren sich selbst und seine Familie als Akteure und Statisten in seinen Darstellungen unterbringt, dass man sagen konnte, „die Menschheit war ihm durch seine Familie repräsentiert". Am stärksten fühlen wir die Veranschaulichung bei mythologischen und religiösen Scenen, Themen, die Rembrandt fast immer ihres parabolischen, ja religiösen und höheren gedanklichen

RADIERUNG VON REMBRANDT, ANTIOPE UND JUPITER, 1659

Gehaltes entkleidet zugunsten einer schlicht menschlichen, oft einfachen, ja rohen, oft aber auch sehr tiefen und fein gefühlten Scene, zugunsten einer Umsetzung vom Oeffentlichen ins Häusliche könnte man oft sagen. Wie in der holländischen Kunst überhaupt spielt auch das an Familiengeschichten reiche Alte Testament bei Rembrandt die grössere Rolle vor dem gleichnisreichen Neuen. Das Buch Tobias war sichtlich ein Lieblingsbuch Rembrandts. Auch das Visionäre, Phantastische bei Rembrandt hat diese Macht und Ueberzeugungskraft nur, weil Rembrandt sich auf die Stimmungen und Situationen versteht, in denen der Mensch das Fürchten und Erschauern lernt. Durch seine Kunst des Dunkels und des Lichtes, der Dämmerung und Heimlichkeiten macht er das Uebernatürliche so gegenwärtig, indem er weniger das Uebersinnliche selbst als die natürlichen Gelegenheiten dazu giebt. Bei der mythologischen Wunderscene, wo Danae Jupiter in Gestalt goldenen Regens empfängt, kann Rembrandt nicht eines menschlich realen Liebhabers entbehren und lässt aus dem Hintergrund den Gott in faunischer Gestalt antanzen.

So sehr Rembrandt die Typen für die biblischen Erzählungen oft dem niederen Volke entnimmt, so wenig war dabei das Motiv, alles einfach ins holländisch Moderne umzusetzen. Er dachte sich offenbar in die Vergangenheit zurück, wollte historisch sein, die Lokal- und Zeitfarbe wahren. Aber auch dazu lieferte ihm die Mittel die unmittelbare Anschauung. Nie ist Jüdisches so jüdisch, Orientalisches so orientalisch erzählt worden, weil Rembrandt die jüdischen Typen seiner Umgebung auswendig kannte und das Orientalische an Kostümen, Waffen, Geräten seiner Sammlungen studierte. Zu einer anfangs befremdlichen Darstellung *„Besuch der drei Engel bei Abraham"* lieferte ihm eine indische Miniatur die Anschauung orientalischen Wesens und orientalischer Vornehmheit. Gott als würdiger Greis in stattlich fallendem Bart sitzt in orientalischer Art da, die Beine untereinander geschoben, den Kelch mit Wein in der Hand haltend, mit dem Anstand eines erfahrenen Zechers. Neben ihm bärtige Männer, beflügelt — die Engel, die allein in solcher Gestalt für diese Situation die natürliche Begleitschaft bilden. Abraham demütig vor ihnen, die Kanne zum Servieren in der Hand. So wird diese Scene die schönste Darstellung einer Bewirtung, und jeder sieht, dass der Herr, der den Wein wachsen lässt, wenn er in menschlicher Gestalt zu Menschen herabsteigt, auch Freude und Verständnis für seine Gewächse hat.

Stärker als die intellektuelle Seite und mehr mit der Anschauungskraft zusammengehend, prägt sich die Sinnlichkeit, die Erotik, in Rembrandts Werk aus. Nicht so, als ob die erotischen Themen in Rembrandts Werk, vor allem im Radierwerk, eine grössere Rolle spielen als bei den meisten anderen seiner Zeitgenossen. Wem das scheint, der lässt sich durch die Offenheit, die Naivetät und Gedankenlosigkeit, d. h. den Mangel jeglichen Raffinements, mit dem Rembrandt hier das Verborgenste ans Licht zieht, täuschen. Weil es ihm so wenig gelingt, durch witzige, gedankliche Beziehungen die Aufmerksamkeit von dem rein Sexuellen abzulenken, ist es gekommen, dass wir in den sehr wenigen radierten Liebesscenen die stärksten Darstellungen nach dieser Seite hin haben. Das Verhältnis Rembrandts zu solchen Stoffen ist nicht in jedem Jahrzehnt dasselbe. Früh empfinden wir etwas Täppisches oder Konventionelles und Spielendes. In *„Jupiter und Danae"* tänzelt der Gott auf den Zehenspitzen heran, als wollte er die ihm abgewandte Schöne überraschen. Diese liegt dem Betrachter zugekehrt in leidlich nobler Attitude, durch diese etwas Kühles formaler Schönheit hineinbringend.

In den vierziger Jahren — Rembrandt war nach 1642 Witwer — geht sein Gefühl, wie es scheint, am leichtesten irre. Seine Sinnlichkeit schielt, und

RADIERUNG VON REMBRANDT, DER BETTLER MIT DER GLUTPFANNE

RADIERUNG VON REMBRANDT, ABRAHAM DIE ENGEL BEWIRTEND. 1656

die Zote meldet sich einige Male. Dies so sachliche, objektive Jahrzehnt enthält die meisten erotischen Darstellungen und fast immer mit einem Gran Frivolität.

Die fünfziger Jahre erfüllen auch diesen Stoff ganz mit Innerlichkeit, in diesem Fall mit echtester Leidenschaft und brennendster Sinnlichkeit. Das Thema Jupiter und Danae erscheint 1659 als *„Jupiter und Antiope“*. Fast alles Aeussere, Situation, Gestalten, Gebärden lassen sich bei Correggio und A. Caracci nachweisen. Aber von Correggio hat Rembrandt das Jugendlich-Kokette des bocksfüssigen Satyrs, von Caracci das Plastisch-Formale übersehen und etwas ganz Eigenes bei aller scheinbaren Abschrift daraus gemacht, indem er nur das absolut Natürliche, ungeschminkt Sinnliche in den Mienen und Gebärden behielt und einen fast furchtbaren Ernst hinzuthat. Die Frau liegt da mit angezogenen Beinen, über den Kopf geschlagenen Armen, schwitzend, von Decken entblösst, mit hintenüberfallendem Kopf aus geöffnetem Munde schnarchend, auch im Schlaf noch von Sinnlichkeit befangen und sich räkelnd auf ihrem Lager. Der Gott taumelt heran, das Gesicht glühend, wie von Wein und

Schwüle berauscht und wie mit angezogenen Nüstern witternd. Man kann sagen, Rembrandt hätte so etwas überhaupt nicht darstellen sollen. Wie er es gethan hat, ist es das Empfundenste und in der Charakteristik menschlicher Leidenschaft nicht zu Ueberbietende.

❊

Die Art des jungen Rembrandt, in der Darstellung zu übertreiben, äussert sich auch in der Wahl heftig bewegter Scenen, von Tumult und Lärm. Die *„Austreibung der Händler aus dem Tempel“* giebt Rembrandt als eine burleske Zirkusscene, die ernsthaft gemeint, doch voll ist von einer Fülle höchst belustigender Motive. Christus, ein derber Fleischergeselle, wütet unter den schwächlichen Krämern, eine Peitsche über den Kopf schwingend. Einen Tisch und zwei daran sitzende Wechsler rennt er über den Haufen. Das Geld rollt herunter, Fässer schlagen um, Kühe werden wild und zerren ihre Hüter, die sich rücklings auf der Erde wälzen, mit fort. Einen sieht man rechterseits gerade beim Erjagen einer entflohenen Taube über den Bildrand ins Bild hinein zur Erde gestürzt. Ein Hund umbellt den wütenden Herrn. Alles rennt, rettet, flüchtet. Am amüsantesten aber ist, wie zu gleicher Zeit noch oben, dicht dabei, kaum gestört eine heilige Handlung vor sich gehen kann. Von Gedanklichem und Symbolischem angekränkelt kann man Rembrandt hier wirklich nicht finden. — Auf der Radierung der *„Verkündigung an die Hirten“* ist das „und sie fürchteten sich sehr“ in ähnlicher Weise in einem Durcheinander von rennenden, sich überstürzenden und überspringenden Menschen und Heerden ausgedrückt. In den Lüften aber tönt es zu gleicher Zeit „und Friede auf Erden“.

Wo die heftige Bewegung als Ausdruck für einen Affekt gewählt ist, da wirkt sie durch ihre Uebertreibung in der Verbindung mit dem Trivialen als Karikatur, in Verbindung mit der Würde als Pathos. Beides bildet die Regel in der Darstellung der Gemütsbewegung in den Radierungen der dreissiger Jahre. Die in vieler Hinsicht imponierende, geniale Radierung der *„Auferweckung des Lazarus“* wird dadurch für die Empfindung unleidlich. Christus, ein Hüne an Gestalt, in der Art des Rubens, steht imposant aufgerichtet, die Rechte in die Seite gestemmt, den linken Arm herrschermässig befehlend emporgestreckt. „Als ob sich mit gewaltigem Knall das Gewölbe öffnet.“ — In der That, so donnert wie ein Paukenschlag diese hohlklingende Gebärde in dem Resonanzboden dieser Höhle.

Für das Pathos gravierender ist eine Scene, in der es traurig, stimmungsvoller zugehen sollte. Abraham entlässt sein Weib und Kind — *„Hagars Verstossung“*. Die weinende Frau steht hinter ihm, das Kind geht ins Bild hinein. Der Patriarch aber steht breitspurig dem Beschauer zugewandt, nur der Kopf geht halb zur Seite, den Entlassenen zu. Ein Fuss ist zurückgesetzt und steht auf der ersten Stufe, ein Schreiten ist angedeutet, aber im Bühnenschritt. Die Arme sind breit und schwer mit Würde zum Segnen erhoben, so als ob die Prachtkleidung auf ihnen laste und sie niederhielte. Wie ein Heldentenor der Oper. Das Wort Theater, das einem öfter schon auf die Zunge kommen wollte, lässt sich nicht mehr zurückhalten.

RADIERUNG VON REMBRANDT, JAKOB, DEN TOD JOSEPHS BEKLAGEND. 1633

Wo er die heftigen Bewegungen kennen gelernt hat und die Lebhaftigkeit äusserer Gebärden, lässt sich leicht vermuten. Es ist italienisches Gut, das nach Holland gelangt war, oder vlämisches, dem romanischen verwandtes, das über Rubens zu Rembrandt gekommen ist. Daneben aber ist es

die Ausdrucksweise der amsterdamer Juden, die Rembrandt sich mit einer erstaunlichen Sicherheit der Beobachtung angeeignet hat. Auf einer frühen Radierung (1633) ist *„Jacob, dem Josephs Rock von den Söhnen gebracht wird“*, als ein jüdischer, bärtiger Greis charakterisiert, dessen Schmerz und Entsetzen in einer lebhaften Verzerrung des Gesichts, mehr aber noch in einem heftigen Agieren der Arme und Hände sich ausdrückt. Sie gehen in die Höhe, ungewiss ob sich zusammenzukrampfen oder den fassungslosen Kopf zu halten, wie ein Vogel plötzlich angstvoll mit den Flügeln schlägt. Bei Rebekka sind ein Paar Hände mit spindeldürren Fingern gezeichnet, die sich mit den Spitzen aneinander reiben. Die jugendlich porträtierende Art zeigt sich hier schon in einem als Folie für die Köpfe angebrachten Türflügel. Diese orientalische Erregbarkeit ist um so vieles überzeugender als die italienisch-vlämische körperliche Beweglichkeit gegeben, als Rembrandt diese nur aus sekundären Quellen kannte, aus Bildern, während er nie müde geworden ist, im amsterdamer Ghetto mit geöffneten Augen jene Studien zu machen, und sicherlich auch mit diesen Leuten in vertraute, persönliche Beziehungen getreten ist. Das Vollkommenste, was Rembrandt an psychologischer Verlebendigung einer Scene geschaffen hat, ist aus solchen Anschauungen hervorgegangen: 1638 *„Joseph, der seine Träume erzählt“*. Das porträthafte Heraussehen und einzelne Durchnehmen jedes Kopfes ist auch hier. Aber wie die Auffassung der Erzählung von den Träumen sich in jedem dieser Köpfe spiegelt, ist mit nicht ermüdender Frische und stetiger Variation geschildert. Das Fascinierendste aber ist doch der Knabe, der mit vorgeneigtem Körper und vorgestreckten Armen, ganz von seinen Visionen hingenommen, erzählt. Man wird nicht müde, der Sprache dieser altklugen, ausgebreiteten, mit der inneren Handfläche zur Erde gesenkten Hände zuzuhören. Sind es bei dem alten Rembrandt die Köpfe, besonders die Augen, die einen fascinieren, so sind es bei dem jungen, ohne äussere Bewegung nicht auskommenden Rembrandt die Hände. Hände mit ganz lockeren Gelenken, dass man die Finger in den Gelenken schütteln kann; Finger, die sich bei jeder Gelegenheit spreizen, viel Raum zwischen sich lassen, die sich bei der leisesten Erregung krümmen und spannen, die, wenn sie sprechen, vibrieren wie eine schwingende Saite; Hände, die so beweglich im Handgelenk sitzen, dass sie jeden Gegenstand, den das Bewusstsein vorstellt, sofort greifen, abwehren, mit spitzen Fingern berühren, tastend umschreiben, schützend umbreiten, bohren, stechen — und nie einen Moment ohne Leben sind.

RADIERUNG VON REMBRANDT, JOSEPH SEINE TRÄUME ERZÄHLEND. 1638

Ein paar Jahre später, und die Unmittelbarkeit, Plötzlichkeit eines heftigen Empfindungsausdruckes ist geschwunden. An seine Stelle tritt die langsame, abgerundete Gebärde, die vornehme Sprache, voller und reicher in Modulationen. Auf dem *„Triumph des Mardochai“* drückt sich der wie ein Ausrufer den Triumph verkündende Mardochai nicht anders aus als der Christus des Hundertguldenblattes. Eine wohltönende Rundung der ausholenden Arme und der sich wölbenden Hände und die Modulationen des Senkens und Hebens. Auf der *„Taufe des Kämmerers“* legen sich die segnenden Hände eines schönen würdigen Greises mit rundem Schwung der Arme auf den knienden Täufling, verschieden hoch, die eine Hand nach unten gekehrt, die andere leicht nach oben gedreht, wie schöpfend und ausgiessend. Auch dieser Kniende mit gefalteten

Händen hat überall das leicht Gebeugte, Abgerundete gehaltener Bewegungen. In späteren Jahren des Jahrzehnts beginnt auch diese abgetönte Rede noch zu verstummen, die Gebärden erstarren, werden eckiger, steifer, führen aber dadurch hinüber zu der Eckigkeit und elementaren Gewalt einer gebrochenen Gebärdensprache, die die Ohnmacht eines von seelischen Stössen und Erschütterungen geschüttelten Körpers verrät. Das wird die Ausdrucksweise der fünfziger Jahre.

Ueberhaupt sind diese Jahre arm an Darstellungen, die ein menschlich-dramatisches Interesse enthalten. Es ist, als ob Rembrandt jetzt Sinn und Zeit für die Interessen der Menschen fehlten, als ob er ungestört sein wollte, höchstens beim Aufsehen von der Arbeit sich am fröhlichen Kinderspiel zu erfrischen sich gefallen liesse. Die Menschendarstellung dieser Jahre steht unter dem Zeichen

RADIERUNG VON REMBRANDT, DIE PFANNKUCHENBÄCKERIN. 1635

des Gelehrten und des bildenden Künstlers. (Der Zeichner bei der Kerze, vor der Landschaft, vor dem Modell Rembrandt zeichnend.) An den Anfang der vierziger Jahre rücken die Kompositionen, die mit vielen Menschen arbeiten, so aber, dass die Gruppe als solche, die Menschenmenge als Massenerscheinung Rembrandt Problem wird, Knaben, Kinder fehlen nirgends. Es sind Blätter, die mit dem Hundertguldenblatt zusammengehen — eine *„Hinrichtung Johannis“* mit einem unübersehbaren Zuschauerchorus. Der Auflauf beim Triumph des Mardochai, hier in einer Vollkommenheit der Darstellung des Gewühles, dass es an ähnliche Sachen der fünfziger Jahre erinnert. Bei kleineren Gruppen wie in der *„Tobiasfamilie“*, der *„Taufe des Kämmerers*, der *„Kleinen Lazarusauferweckung“* spürt man, wie auch die Zusammenschiebung, die Gruppierung der Statisten, das Gebäude aus dem Menschenmaterial ihm Hauptsache war. Sieht man dann — besonders schön in der kleinen Erweckung des Lazarus —, wie der Künstler gesammelter wird, auch im Affekt alle Beteiligten vereinheitlicht, so ahnt man, dass die scheinbare Interesselosigkeit, das Nachgeben gegen Schönheit, Annehmlichkeit doch zugleich ein Ansicharbeiten ausdrückt, eine Selbsterziehung, die der Darsteller braucht, um über seine Mittel Herr zu werden. In diesen Mengencharakteristiken verschlägt es auch nichts, wenn unter den Statisten die Tiere Platz haben, wie denn auf dem Triumph des Mardochai oder auf der Taufe die sorgfältig gezeichneten Pferde keine geringere Rolle spielen als die Leute. Im Hundertguldenblatt sind das Kamel im Thorweg, der Esel vor dem Thorweg, in der Tobiasdarstellung ebenso ein prächtig gezeichneter Esel, wichtige Stützen der Komposition. Ja, Rembrandt versucht sich in der durcheinandergeknäulten, verschlungenen Komposition eines *„Löwenkampfes“*, aber es gelingt nur das Durcheinander von Menschen, Tieren, Linien, es fehlt die Bewegung und Aktion.

1646 interessiert ihn die Darstellung des menschlichen Körpers, er zeichnet Akte.

Dann kommen wundervolle Interieurdarstellungen — die Reize des Objekts, der Umgebung werden enthüllt.

1648, ein merkwürdiges Jahr. Man sieht Rembrandt in die Augen, das Menschliche erscheint, in ganz neuer Form, stiller, gehaltener, vertiefter — die Bettler an der Hausthür. Man erwartet Darstellungen eines neuen, verinnerlichten Lebens. Aber Rembrandt lässt noch warten.

Das Jahrzehnt schliesst mit einem Stillleben, einer *„Muschel“*. Und dies Jahr 1650 ist ganz erfüllt von dem, was überhaupt das Grundthema dieser menschenfernen — sollen wir sagen — menschenscheuen Jahre war, von der Landschaft.

In den fünfziger Jahren kommen dann die Themen, von denen wir glauben, dass Rembrandt sein Eigenstes und Innerstes hineingelegt habe. Denn es sind die Scenen, für die Rembrandt eine Vorliebe und eine Sicherheit der Charakteristik seit Beginn seines Werkes gezeigt hat. In irgend einer Form kann man immer das Thema der Zurückgezogenheit, Insichbeschlossenheit aus ihnen heraushören. In drei Variationen erschöpft es sich — dem Einsiedler, der Schilderung häuslicher, familiärer Bindungen und dem Leiden eines von der Welt verkannten, genialen Menschen. Was Rembrandt in frühsten Jahren schon liebt, Heilige, über Büchern in einsamen Räumen sich vergessende Denker, was den Grundton der vierziger Jahre ausmachte, zeitigt jetzt zwei wundervoll gestimmte Darstellungen: das Beschauliche der Einsiedelei im „heiligen Hieronymus" in bergiger Landschaft (nach A. Dürers Geschmack), und der Trost der Einsamkeit, der „heilige Franz" im starken, überzeugten Gebet. Aus diesen Jahren dann eine Kindheitsgeschichte Jesu. Aber das Idyllische, das darin liegt, schon immer mit einem Zusatz von Tragik. Maria mit dem Kinde vor dem Fenster sitzend, das Kind wie in Angst umklammernd, den Kopf auf das Kind gebeugt in der geknickten Gebärde der fünfziger Jahre, und so innig an das Kind geschmiegt, dass es selbst das Vorbild für diese Gruppe bei Mantegna hinter sich lässt. Es liegt etwas wie Vorahnung von schmerzlicher Zukunft in dieser Gebärde, und unbewusst tritt ihr Fuss auf eine Schlange. Man unterscheidet, weil man ins Licht sieht, ihre verdunkelten Züge nicht und könnte sich vielleicht vorstellen, dass sie eingeschlafen wäre, aber auch im Schlaf nicht die mütterliche Hingabe vergisst. Das ist das Zurückhaltende dieser Jahre, aber dadurch so Innerliche, so Vieldeutige. Auf einer Beschneidung, auf einer Flucht nach Aegypten hat Maria dieselbe sorgenvolle Neigung des Kopfes, die an Ausdruck kaum der Schmerzlichkeit bei der Grablegung nachsteht. Das war Mutter und Kind. Und nun Vater und Sohn.

Das Intimste und bis in die feinsten seelischen Verzweigungen Durcherlebte giebt die Darstellung des „blinden Tobias". Der alte Mann mit den zusammengesunkenen Augenhöhlen und eingefallenen Wangen hat am Ofen gesessen, dem Feuer möglichst nahe. Sein Sohn ist ausgezogen, für ihn Heilung zu suchen, und diese Jahre des Wartens, Hoffens und Sorgens haben ihn alt und grau werden lassen. Plötzlich springt ein Hündchen bellend zur Thür hinein. Der Alte kennt die Stimme, er ist aufgesprungen, zitternd, in höchster Erregung erwartend streckt er die Hände aus. Aber er, der

RADIERUNG VON REMBRANDT, DIE HEILIGE FAMILIE; JOSEPH AM FENSTER. 1654

tausendmal ohne Schwanken den Weg vom Herd zur Thür gefunden hat, in der Aufregung und Freude dieser Stunde verfehlt er die Thür und tastet in der Luft herum. Tiefer, innerlicher, verhaltener ist nie etwas erzählt worden. In der Unruhe zitternder Schatten im Zimmer klingt die Stimmung der Scene auch in der Umgebung wieder.

Die stärksten Leidensakzente enthält dann das dritte grosse Werk dieser Jahre — die Passion Christi. Das kleinste Blatt mag für viele und grosse sprechen. Es ist die frühste Station des Cyklus, Gethsemane, aber wird für eine der spätesten Radierungen gehalten. Christus im Garten von Gethsemane mit dem Engel, in schwerem, innerem Kampfe zerrissen und innerlich in Aufruhr. Und dieser innere Aufruhr ist begleitet vom Sturm der Elemente — Regenschauer, Sturmwolken gehen über die Erde weg, dass Himmel und Erde ins Schwanken kommen. Ein Felsenschloss in der Ferne scheint zu taumeln, der Mond zerreisst und kämpft gegen die Wolken, ja die Hauptpersonen selbst, Christus und der Engel werden hineingezogen in die leidenschaftlichen Vorgänge der Natur. Nur Flecken, zerrissene Flächen tauchen aus der dunklen Flut wie unheimliche Blitze empor. Die Menschen sind ganz eingeordnet, sollen nur noch interpretieren, was sich in der ganzen Natur vollzieht. Rembrandt ist hier der Maler des Atmosphärischen geworden, der die Elemente beseelt und verinnerlicht. Es ist die ganz moderne Stimmung, die das Abseits von dem Menschen liebt und ihre Gefühle hineinwirft und widerhallen lässt von der stummen Natur. Und es ist der ganz innerliche und innerlich reiche Mensch, der eine Welt mit diesem Reichtum ausstatten kann.

RADIERUNG VON REMBRANDT, CHRISTUS IN GETHSEMANE

C. L. JESSEN, NORDFRIESISCHE KÜCHE

NIEDERDEUTSCHE KÜNSTLER

Unter dem Gruppennamen „niederdeutsche Künstler“ hat eine Anzahl von Malern bei Schulte eine Ausstellung veranstaltet; wir geben einige ihrer Bilder in Abbildungen wieder.

Einer ihrer Veteranen ist Carl Ludwig Jessen, der im Jahr 1833 zu Deezbüll in Schleswig-Holstein geboren wurde. Das grösste von ihm vorgeführte Bild: ein Begräbnis im Dithmarschen, zeigt naive, tüchtige Beobachtung. Die Typen sind gut gesehen, der friesische Bauer in seiner Härte und Eckigkeit, der etwas konventionellere, abgerundetere Pastor ist charakterisiert, und die roten Ziegelsteine und weissen Fenster der Kirche sind mit Freude an der materiellen Erscheinung herausgebracht. Das Bild würde im besten Sinne als bäurische Autodidaktenarbeit wirken und an dem unbestreitbaren Talent würde man noch grössere Freude als jetzt haben, wären nicht in der weiteren Ferne verdächtige, verblasene Töne: diese zeigen, dass der Bauer aus Deezbüll doch etwas Kunst, wohl nicht von der besten, gesehen und in sich aufgenommen hat und dass sie sein ursprüngliches Talent schmälerte. Er hat in der That mehrere Jahre an der Akademie in Kopenhagen zugebracht; hier könnte er gelernt haben, was er besser nicht gelernt hätte.

Auf dem Bilde, das wir abbilden, einer sehr guten Darstellung einer „nordfriesischen Küche“, sieht man von diesem etwas weichlichen Element, das wir auf Rechnung des Unterrichts schieben, eine Spur in den Farben, die man beim Blick aus

dem Fenster wahrnimmt: aber hier ist das süssliche Element mit dem Rest des Bildes eine bessere Verbindung eingegangen und stört nicht.

Der Nächstalte ist Bokelmann (bei Bremen geboren), der bekannte Maler, der auch in öffentlichen Sammlungen vertreten ist, in der Nationalgalerie zu Berlin, im Provinzialmuseum zu Hannover usw. Er konnte seine Beteiligung freilich nicht mehr aktiv in Scene setzen, da er, wie man weiss, im Jahre 1894 gestorben ist. Bokelmanns Arbeiten sind jetzt schwer zu geniessen; während der alte Jessen in seiner Geradheit und Naivetät an manchen Stellen gut wirkt, hat man von Bokelmann den Eindruck, über das auch gewiss ursprünglich vorhanden gewesene Talent habe die Schulung durch die Akademie so die Herrschaft gewonnen, dass das „Bildermalen", die Trivialität, endgültig vom Wesen des Künstlers Besitz ergriff. Die Technik ist noch dazu unerfreulich; dick aufgetragene Farbe; eine unvornehme, kompakte und willkürliche Festigkeit: nein, man kann an den hier ausgestellten Studien nicht mehr Freude gewinnen als an den ausgeführten Genrebildern des Künstlers, „Verhaftung" u. s. w. Bei diesen erinnert man sich noch wenigstens des Eindrucks, den sie machten, als sie zuerst ausgestellt wurden und ist ihnen deshalb freundlicher gesinnt; auch hat man ihnen, wenngleich nicht andere Vorzüge, so doch die einer klugen Regie nachzusagen: bei den Studien fällt dieses Verdienst natürlich aus und bei den Skizzen zu den Bildern sind solche Vorzüge, die den Regisseur angehen, erst im Rohzustande zu begrüssen.

Richard v. Hagn, der jetzt fünfundfünfzig Jahre alt ist, stammt aus Husum, hat die dresdner Akademie besucht und eine längere Zeit in Venedig studiert. Von ihm bringen wir ein treffliches Bild: „nordfriesische Bauernstube"; ein reifer Maler spricht sich in ihm aus.

RICHARD VON HAGN, NORDFRIESISCHE BAUERNSTUBE

Charlotte v. Krogh schalten wir an dieser Stelle ein, nicht weil wir annehmen, dass die Künstlerin etwa um die gleiche Zeit geboren wäre — wir sind gänzlich ohne Nachrichten über ihr Lebensalter und sind der Ansicht, dass sie sicherlich viel jünger ist; nur mussten wir sie irgendwo einschalten und thun es hier, da sie uns ähnliche Werte wie Richard v. Hagn zu geben weiss. Wir finden an dem Bilde „Interieur in der Kirche von Fanö" gute Eigenschaften, sowohl was Ton als was Komposition betrifft.

Jacob Alberts ist 1860 zu Westerhever geboren. Mit einundzwanzig Jahren kam er auf die düsseldorfer Akademie, besuchte dann München und Paris. Er ist auf dieser Ausstellung mit mehreren Bildern vertreten, die, wie immer, Scenerien aus der Umgebung seiner Heimat zeigen: wir ziehen den zum Teil bekannten Interieurs ein Bild im Höhenformat, „Beichte auf Hallig" vor, das uns malerischer im Ton erscheint. Hier müssen auch die Figuren anerkannt werden, der Geistliche sowohl wie die Gläubigen in der Kirche. Es waltet eine gewisse Unsicherheit in ihrer Darstellung, die aber eine intime Stimmung erzeugt, und man müsste das Bild durchaus loben, wenn nicht die linke obere Ecke wäre; hier fehlt es an Luft. Das

CHARLOTTE VON KROGH, INTERIEUR IN DER KIRCHE VON FANÖ

JACOB ALBERTS, BEICHTE AUF HALLIG

frei im Raume hängende Schiff klebt etwas im Bilde.

Moritz Röbbecke ist drei Jahre älter als Alberts. Er ist mit einem Porträt eines Herrn, einer sehr guten Kopie (nach Perugino) und einem Stillleben vertreten, das mannigfache Reize hat (das beste in dem Stillleben ist die verständnisvolle Kopie nach dem „Konzert" des Tizian). Mit besonderer Wärme muss noch einer Plakette gedacht werden: seine Mutter darstellend. Aber man begreift nicht, wie er in diese Ausstellung von „Niederdeutschen" geraten ist; er stammt aus Meerane.

Peter Philippi aus Trier — 1866 geboren — macht das etwas Polyglotte dieser Ausstellung komplett. Dennoch steht er nicht so ganz fern von ihrem Programm, sobald man berücksichtigt, dass vorausgesetzt wurde, das Schaffen der an der Ausstellung Teilnehmenden solle sich auf der geographischen und geistigen Achse, die von Düsseldorf und Kopenhagen gebildet werde, bewegen. Ein Zusammengehn von Philippis Kunst mit dänischer ist zu erkennen. Wir bringen von seinen Einsendungen die feinste: den „Sonntagmorgen".

Bei Bernhard Winter, der 1871 zu Neuenbrok im Grossherzogtum Oldenburg geboren wurde und von 1887—1891 die Akademie in Dresden besuchte, sind wir zu einem runden Eindruck noch nicht gelangt. Während uns eins seiner Gemälde, Bildnis eines Mannes und einer Frau an einem Tische, nur schlechte Eigenschaften zu haben scheint — Unkörperlichkeit der Erscheinung, schattenhafte Glätte, schlechte Modellierung, besonders beim Mann — verführt eine von ihm ausgestellte Genrescene durch die koloristisch geschickte Malerei des

Webstuhls und durch manche Werte in der Malerei der drei dargestellten Figuren. Es ist eine Technik hier, etwa wie sie Echtler hat, also etwas, was durchaus noch nicht zu verwerfen ist. Und wir erleben auch, dass unser Urteil selbst bei ein und demselben Bilde nicht zu einer Klärung kommt. Er stellt ein Porträt des Marschendichters Hermann Allmers aus (dessen Charakterkopf mit der Adlernase bekanntlich auch Lenbach gereizt hat), und wir finden, dass die Malerei des Bildes schwächlich ist, und Winter doch den Mann in seinem Milieu ganz gut charakterisierte. Er scheint uns ein Talent zu sein, das nicht energisch genug auf seine Durchdringung mit künstlerischem Leben bedacht war, er scheint mit einer die Seichtheit nicht immer vermeidenden Liebenswürdigkeit der Auffassung früh Beifall gefunden zu haben und hierdurch veranlasst worden zu sein, sich allzu zeitig von der Weiterarbeit an seiner Entwicklung zurückzuziehn.

H.

PETER PHILIPPI, SONNTAGMORGEN

CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Bei Paul Cassirer war eine glänzende Ausstellung aus den verschiedenen Epochen Monets. Von 1872 die Seine in Argenteuil. Die Glorie eines Sommernachmittagshimmels mit lichtumränderten Wolken, das Licht auf dem hellblaugetönten Wasser, der bläuliche Dunst auf einer Landzunge mit einem hohen Haus, die in der Ferne sich erhebt, – das alles war wunderschön. Im Vordergrunde liegt das Ufer, im Schatten; dichte Büsche sieht man in einem dunklen kräftigen Grün, die von roten Blumen durchsetzt sind. Unterstützt von einem im leuchtenden gelbbräunlichen Schatten zur Linken schwimmenden Bootshaus umrahmen diese Büsche die lichte Wasserlandschaft so, dass von fern her die Erinnerung an Turner in unsere Bewunderung für diesen Claude Monet hineinklingt. Ist hier auch eine kleinere Wirkung im Verhältnis zu Turnerschen grossartigen, heroischen, so ist doch der Gegensatz ganz dem einfacheren, bescheideneren Gegenstande angepasst. Vor dieser Seine in Argenteuil hat man das wohlthuende Gefühl von der vollständigen Gesundheit der Claude Monetschen Kunst, von ihrer sicheren Meisterschaft, von ihrer Nicht-Verstiegenheit.

Diese Nicht-Verstiegenheit schliesst durchaus noch nicht aus, dass aus einem Bilde wie „das blaue Haus" (1869 gemalt) eine der eigenartigsten Stimmungen hervorsteigt. Eine eigentümlich feine, um nicht zu sagen preziöse Stimmung ist in diesem Bilde enthalten, mit seiner zunächst beinahe langweilig erscheinenden Perspektive eines Zauns von blauer Farbe, der auf ein blaues Haus hinführt und es umgiebt. Gelbgrünes Laub steigt über die blaugestrichenen Planken auf, das blaue Haus sehen wir im Profil. Man kann von dem seltsamen Motiv des Bildes sagen, dass es gewiss einen Schwächling oder Manieristen reizen würde, Monets Gesundheit aber lehrt es erkennen, indem es zeigt, wie er das „Feine" grossartig darstellt, die Subtilität souverän erfasst. Als ob ein Dramatiker sich dem Schreiben einer Novelle hingäbe. Man bewundert die Schmiegsamkeit und von neuem die Meisterfaust.

„Frühsonne" von 1873 (einem der besten Jahrgänge des Impressionismus) bietet eins der Motive, die erst die Impressionisten geschaffen haben. Nie früher ist eine solche Stimmung dargestellt worden. Nie früher hat man dafür den Mut gehabt oder vielleicht nicht die Augen, um den feinen Reiz, ganz im Hellen,

auszukosten, der in einer solchen frühen Morgenstunde liegt, wenn die Häuser, die aus dem Schlaf erwachen, die erste Sonne trifft. Wie Spinneweben erstrecken sich lange, lange Schatten über den lichten Vordergrund. Das Bild ist unbeschreiblich.

❈

Über drei holländische Landschaften von Breitner in derselben Ausstellung lässt sich das ungeheure Lob sagen, dass sie, neben Claude Monet hängend, nicht die Stimmung herabdrücken. Zwei Bilder von Daumier sind verhältnismässig schwach. Als zart hervorzuheben ist eine grosse farbige Zeichnung von Segantini.

❈

Bei Schulte gab es eine Sammlung von mehr als fünfzig Hammershöis. Dieser Maler ist vielleicht nicht so dänisch wie viele seiner Landsleute, mehr altmeisterlich gefärbt, dem Lokalkolorit entzogen. Er ist der „dänische Terborg. Eine Matrone sitzt still vor einer silbergrauen Wand. Ein weissgedeckter grosser runder Tisch (mit nichts darauf) steht in einem silbergrauen Zimmer. Herr Hammershöi ist ein sehr feiner Künstler, aber Johannsen malt Dänemark," — so schrieb ich vor dreizehn Jahren über Hammershöi und glaube, dieser Anschauung entspricht er noch jetzt: er ist eine Verbindung von dänischem Empfinden mit altmeisterlichem Sehen. Er ist, während die anderen dänischen Künstler, die in Betracht kommen, saubere Dänemark-Schilderer sind — Johannsen malt die Provinz, im Sommer Buchenwaldungen, im Winter den Schnee, der in die Zimmer zwingt, Ilsted stellt Zimmer dar mit allen den Reizen, die ihnen das Licht giebt u. s. w. — er ist währenddessen ein Übersetzer der dänischen Eindrücke — er übersetzt sie in eine europäische Allgemeinsprache. Der Reiz in Hammershöi ist, wie er bei diesem Übersetzen nicht akademisch geworden ist, wie in ihm doch die Natur und das Lokale die Übermacht behalten. Daher sind seine Bilder, so abgeklärt sie sind, nicht blutlos geworden. Unter den vielen Malern, die gleich ihm für die diskrete Farbe und die intimen Reize der alten feinen Holländer schwärmen, zeichnet er sich aus durch das natürlich Gewachsene seiner Bilder; und nur Einen Maler in der Gegenwart könnte man nennen, der ihn, bei ähnlichen Stoffen, weit hinter sich zurücklässt: Thijs Maris, den grossen Holländer, der begabter als sein Bruder Jacob Maris und natürlich auch begabter als der dritte Bruder Willem Maris ist. Wie das so zu gehen pflegt: gerade Thijs Maris ist unter den drei Brüdern in Deutschland am wenigsten bekannt. Aber viele Deutsche sind ja im Haag in der Sammlung Mesdag gewesen und haben da „die Köchin" des grossen unbekannten Malers bewundern können, ein Mädchen, bei dem die Brutalität der Hantierung, der sie obliegt, zu der weichsten transcendentalen Wirkung abgeklärt ist. Unter Hammershöis Bildern bei Schulte waren die schönsten die Architekturen: Darstellungen von Schlössern seiner Heimat, in einem grauen Nebel gesehen, vor einem eisgrauen Meere, mit weissgrünen Kupferdächern.

H.

❈

KÖNIGLICHE MUSEEN

Wirkl. Geheimrat Dr. Richard Schöne tritt in den Ruhestand und legt am 1. Dezember d. J. sein Amt nieder. An seine Stelle ist der Direktor des Kaiser-Friedrich-Museums, Bode, in Aussicht genommen; dieser wird die Geschäfte der Generalverwaltung bereits am 1. Dezember d. J. übernehmen.

Dr. Schöne hat diesen Posten, den vor ihm Graf Usedom inne hatte, seit dem Jahre 1878 bekleidet. Schöne zählte, als er an diese hervorragende Stelle trat, 38 Jahre, nachdem er mit 33 Jahren bereits Vortragender Rat für Kunstangelegenheiten im Kultusministerium geworden war. Zu Dresden im Jahre 1840 geboren, hatte er in der Absicht, sich der Archäologie zuzuwenden, alte Sprachen studiert. Während er mit der Kunst der Alten sich vertraut machte, liess er sich zugleich praktisch in die Malerei einführen, indem er zu Weimar ein Schüler Prellers wurde und in dessen Atelier drei Jahre lang — von 1861 bis 1864 — arbeitete. So ausgerüstet, machte Schöne Studienreisen nach Griechenland und Italien. Nach vierjähriger Studienfahrt durch diese Länder habilitierte er sich 1868 in Berlin, um ein Jahr darauf als ausserordentlicher Professor nach Halle zu gehen. Nachdem er dort drei Jahre gewirkt, wurde er in das Kultusministerium berufen, von wo später seine Berufung auf den jetzt von ihm verwalteten Posten erst provisorisch und zwei Jahre darauf endgültig erfolgte.

❈

KUNSTGEWERBE

Erwähnung verdient die versprechungenerfüllte kleine Ausstellung der Resultate, die die von Behrens und Riemerschmied geleiteten Handwerksschulen in Nürnberg erzielten. Man sah sie im Albrecht Dürerhaus und angenehm fielen besonders die Leistungen der Riemerschmied-Werke auf, die mit Thürklinken, montiertem keramischen Gebrauchsgerät, Holzdosen und Zinnarbeiten Geschmack und Sicherheit in der ausdrucksvollen schmackhaften Betonung der Gebrauchsfunktionen und der tektonischen Gliederung bewiesen.

F. P.

❈

AUS DRESDEN

Die in Ernst Arnolds Kunstsalon eröffnete vorzügliche zweite Ausstellung von Handzeichnungen deutscher Künstler hat sich eine andere Aufgabe gestellt als ihre Vorläuferin. Damals, im Jahre 1896, gelangten bis zu einem gewissen Grade abgerundete Arbeiten, namentlich viele Illustrationen, zur Schau. Jetzt findet man nur Naturstudien, die vom Künstler an Ort und Stelle, oder vor dem Modell, zur späteren Verwertung, geschaffen worden sind. Unter Hinzuziehung namhafter Autoritäten wurde ein verständnisvolles, den zur Verfügung stehenden Räumen angepasstes Programm ausgearbeitet und der Verfasser des Katalogvorworts, Herr Schriftsteller Walter Hofmann, begab sich auf Reisen, um eigenhändig aus den Ateliers der Künstler das beste und geeignetste Material herauszuholen, denn bekanntermassen bildet ein persönliches Vorsprechen den einzigen Weg, der hier zu glücklichem Erfolg führt.

Bei derartig sorgfältiger Vorbereitung konnte es nicht ausbleiben, dass die Veranstaltung zu einem wichtigen Ereignis geworden ist. Trotz der verhältnismässig eng gezogenen Grenzen fällt die Vielseitigkeit der Ausstellung merklich auf. Einen Begriff davon erhält man schon, wenn man die vertretenen Namen erfährt, unter denen sich P. Baum, L. Dill, O. H. Engel, L. Fanto, O. Fischer, A. Gaul, O. Greiner, C. Grethe, R. Haug, T. T. Heine, A. Hölzel, L. von Hofmann, L. v. Kalckreuth, A. Kampf, M. Klinger, K. Kollwitz, G. Kuehl, W. Leistikow, M. Liebermann, G. Lükrig, S. Schneider, G. Schönleber, F. Skarbina, T. Stadler, R. Sterl, W. Steinhausen, Schmoll von Eisenwerth, H. Thoma, W. Trübner, F. v. Uhde, H. von Volkmann und Andere vorfinden. Da es neuerdings ja scheinbar nicht mehr ohne Rückblicke gehen will, hat man ihnen Arbeiten der verstorbenen A. Feuerbach, W. Leibl, A. Lier, H. von Marées, L. Richter, M. v. Schwind und S. L. Wenban zugesellt.

Wer sich allein vornimmt, die Akte auf der gegenwärtigen Ausstellung zu studieren wird Material zu den fesselndsten Vergleichen finden. Von Feuerbach sind einige Prachtstücke dabei, für ihn von einem merkwürdigen Realismus, und doch ein Realismus der himmelweit von dem unsrer Tage ist, da sich die Künstler wieder Dürers scharfe Auge ohne dessen Zurückhaltung angewöhnt haben. Ganz neu ist Klingers Aktzeichnung gegenüber seinen früheren aus der Zeit der Brahmsphantasie. Es ist alles viel einfacher geworden, mit den Strichen, mit der eigentlichen Handhabung überhaupt, wird viel mehr Haus gehalten; und alles lässt die spätere Verarbeitung in Plastik schon durchblicken oder ahnen. Es ist als könnte der Meister den lebenden Körper gar nicht mehr als solchen sehen, sondern erblickte in ihm schon die zukünftige Statue, als ob sein Auge nicht mehr empfangend wahrnähme, sondern sofort thätig das sich Bietende umschaffte.

Statuarisch in einem ganz anderen Sinne sind zwei vorzügliche Skizzen von Lührig. Er hat scheinbar unter scharfem künstlichen Licht Aktgruppen mit Rücksicht auf die Komposition gestellt, und nun in schnellen Zügen die feinen Bewegungen festgehalten. Die Akte von Kampf beweisen ein seltenes Können, das sich bei aller Fähigkeit, der kleinsten Äusserung der Form nachzugehen, doch nicht in trockene Öde verliert. Aber merkwürdig unstofflich glänzt bei ihnen allen die Haut uns entgegen. Die sechs ausgestellten Blätter von Marées gehören wohl mit zu dem Besten was man von ihm kennt. Die Fehler, wenn man es so plump bezeichnen darf, verschwinden hier ganz gegenüber dem Eindruck der Grosszügigkeit, den diese Zeichnungen hervorrufen.

Ähnlich lassen sich bei den vielen Landschaften Vergleiche ziehen. Auch dann hat man kaum die Hälfte der Ausstellung beachtet. Es giebt darüber hinaus noch die prächtigen Hafenstudien Grethes, mit ihrer Farbenfeinfühligkeit, die rührende religiöse Romantik des wunderbaren Steinhausen, den trefflichen Skarbina, dessen Bestes hier im Schein wie im Geist Menzel überraschend nahe steht, den ernsten Sterl, dessen echte und wahrhafte Überzeugung so anmutend aus jedem noch so kleinen Werke uns entgegenleuchtet, die kraftvolle Kollwitz, die das vom Schicksal ererbte Gebiet nun allmählich wirklich erwirbt um es zu besitzen, und andere noch, zu deren Aufzählung der Platz fehlt. Es ist ein hoffnungsvolles Zeichen, dass die Reihe unsrer Ausstellungen in dieser Saison so würdig eröffnet worden ist.

H. W. S.

❀

AUS WIEN

Anfangs November wurde in der Galerie Miethke der Nachlass von Rudolf Ribarz versteigert, der nach schwerem Siechtum vor einem Jahre gestorben ist. Noch einmal wurde man aus lebendiger Nähe an einen unserer besten Maler erinnert, ehe er sich in die Kunstgeschichte entfernt. Obwohl in Wien 1848 geboren, war Ribarz kein rechter Wiener und hat niemals die so oft verschwenderisch bezeugte Gunst unserer Stadt genossen. 1875 ging er, der mit Schindler und Jettel Zimmermann-Schüler gewesen, nach Paris, wo er sechzehn Jahre in Arbeit und oft bitteren Entbehrungen das Leben eines Bohemiens führte, aber auch seine künstlerische Heimat fand. Es war damals dem Kämpfen und Wirken der Meister von Barbizon ein glorreicher Sieg gefolgt, die „paysage intime“ aus dem befehdeten Schlagwort einer einsamen Gruppe zum allgemeinen Bekenntnis geworden. Und niemand bekannte sich freudiger zur fontainebleauer Lehre als der junge Ribarz. Rousseau und Troyon waren schon lange tot, Millet und Corot eben gestorben. Aber Daubigny und Dupré lebten noch, und zu beiden durfte er in persönliche Beziehungen treten. Daubigny wies ihn einmal von der gegenständlichen Zeichnung auf die malerische Erscheinung, ihm so die entscheidenden Direktiven gebend; Dupré, dem in einem Kunstladen

landschaftliche Studien des jungen Malers aufgefallen waren, suchte ihn im Atelier auf und kaufte einige Bilder. Es ist für Ribarz bezeichnend, dass auch später seine besten Sachen durch Tausch oder Kauf in den Besitz von Künstlern — ich nenne Rodin, Cazin, Raffaelli, Roll, Thaulow — kamen. Die vor allem wussten die eher durch Herbigkeit beschwerte, als durch Anmut leichte, immer ehrliche Kunst dieses Mannes zu schätzen, der eine so ausschliessliche Verehrung für das überkommene Erbe der Fontainebleauer besass, dass er nichts sah, was die pariser Gegenwart an neuen, anderen Werten geschaffen hatte und noch schuf. Was Ribarz anstrebte, war nach seinen eigenen Worten die schöne Form der malerischen, gross gesehenen und gross gedachten Wirkung, die Tonschönheit der alten Meister, aber durch das Mittel intimster Naturbeobachtung erzielt. Und er hat in den schönsten seiner Landschaften aus der Normandie und Piccardie, besonders aber aus seinem geliebten Holland, dieses Ideal auch erreicht. Sein grosses, rein zeichnerisches Können, das ihm selbst die verschleiertesten Stimmungen straff zusammenhalten half, lebte sich daneben in trefflichen Pflanzen- und Früchtestudien aus, die er gelegentlich zu dekorativen Panneaux verband. Diesen Arbeiten verdankte er im Jahre 1891 die Berufung als Lehrer für die Blumenmalerei an die Kunstgewerbeschule in Wien. Er nahm sie an, weil sich seine verhängnisvolle Krankheit wieder meldete und er nicht mehr die Kraft in sich spürte, den gefährlichen Existenzkampf fortzusetzen. Zurückgekehrt, war er nicht allein in seinem mählich verfallenden Äussern ein Pariser geworden, der in seiner Rede unter die deutschen Worte französische zu mischen liebte. Auch was er in diesen niedergehenden Jahren noch malte, war nur ein stets blasserer Reflex der pariser Blütezeit.

Eie neues Denkmal wurde enthüllt: Hans Canon, von Rudolf Weyr. Man konnte neugierig sein auf den Versuch des erprobten Plastikers der dekorativen Komposition, ein Denkmal mit einer freistehenden Einzelfigur zu machen. Andererseits musste man sich sagen, dass Weyr für seine Lösung des Problems nicht leicht einen glücklicheren Vorwurf finden konnte, als gerade eine Darstellung des Malers Canon. Dieser Hüne, dessen eigentlicher Name Straschiripka an allerhand Räubergeschichten erinnert, schritt durch das neuzeitliche Wien — er starb 1885 — in Schaftstiefeln und Pluderhosen, in fliegendem Wams, einen roten Gürtel umgeschnallt, den mächtigen Schädel in der Lohe eines abenteuerlichen Bartes, mit breit ausladenden, kaum gebändigten Gebärden — wie aus einem Rubensschen oder Jordaensschen Bilde entlaufen, zu denen er ja auch als Maler betete. So hat ihn Weyr bronzen auf einen gut gegliederten Sockelbau gestellt, in aller bunten Lebendigkeit dieser Malererscheinung, aber auch mit allen Vorzügen und Schwächen der eigenen plastischen Begabung. Rudolf Weyr verbindet das von der österreichischen Barocke vererbte Gefühl für dekorative Wirkung mit einer mehr intuitiven als geschulten, eher zugreifenden als bedachtsamen Technik. Es reicht daher sein plastisches Können sehr oft für den kompositionellen Einfall nicht aus. Beim Canon-Denkmal wird das an den Händen besonders deutlich. Ihr Motiv — der Daumen der rechten Hand steckt hinter dem Gürtel, die linke ist halb in die Hosentasche geschoben — drückt das trotzig Herausfordernde und lässig Ungeschlachte der Canonschen Haltung charakteristisch aus. Ihre Form dagegen ist schwächlich, beinahe verquollen.

Hugo Haberfeld

❋

AUKTIONSNACHRICHTEN

Die Versteigerung der Sammlung Pannwitz in München fand am 24. und 25. Oktober in der Galerie Helbig statt. Der Gesamterlös der Auktion belief sich auf 1,037,595 Mk. Eine Reihe der erzielten Erlöse wird unsere Leser besonders interessieren. So brachte an Broncen ein galoppierendes Pferd, Italien 16. Jahrh., 2000. — Faun mit Fimer, braune Patina, Modell von Riccio, Padua 16. Jahrh.: 4000. — Herkules einen Löwen erwürgend, Italien 16. Jahrh.: 7100. — Herkules und die Schlangen, Italien 16. Jahrh.: 10000. — Büste eines jungen Mädchens, Florenz 1510: 17800. — Venus mit dem Krebs, Frankr. 17. Jahrh.: 3510. — *Bildhauerarbeiten aus Holz* — Allegorische Darstellung des Handels, Ackerbau's und der Künste, Italien 18. Jahrh.: 2000. — Legende vom heiligen Eligius, Relief mit Resten von vielfarbiger Malerei, Schwaben 1500: 1000. — Saul's Bekehrung. Eichenrelief Frankr. 1500: 1400. — *Figuren aus Holz geschnitzt* — Jesus und die Samariterin Italien, 17. Jahrh.: 3100. — Tabaksdose Deutschl. 1675: 1100. — Der Frühling. Frauenstatue, Italien 17. Jahrh.: 5100. — *Marmor und Elfenbein* — Diana, Marmorbüste, Frankr. 18. Jahrh.: 3800. — Die heilige Familie, Italien 17. Jahrh.: 1950. — *Möbel* — Chorstuhl, modelliert Bologna 1500: 1200. — Stuhl von Savonarola. Florenz 15. Jahrh.: 1550. — Fauteuil. Süddeutschl. 16. Jahrh.: 2600. — Spiegel im Rahmen. Italien 18. Jahrh.: 1350. — Schlitten (Schwan und Muschel) Frankr. 1700: 2400. — *Malereien* — Holländische Schule: Sujet: die Bewunderung der Magier gez. Lucas von Leyden?: 2600. — *Gewebe und Teppiche* — Teppich mit grünem Laub Paris-Aubusson 18. Jahrh.: 2600. — Brüsseler Teppich, Epoche Ludwig XIV. Darstellung aus einem Märchen: 3000. — Teppich von Aubusson, Epoche Ludwig XV.: Küste mit orientalischem Volk: 7200. — Teppich aus Paris-Aubusson, Scenen vom Bosporus: 2100. — Der Vogelhändler, Teppich Paris-Aubusson, Epoche Ludwig XV.: 2300. — Altarvorhang. Religiöses Motiv. Florenz, Epoche der Medici; 1500: 17000. — Teppich aus Brüssel, Epoche Ludwig XV.: Madonna mit dem Jesuskinde 5060. — Teppich aus Beauvais, 18. Jahrh.: Amor schmückt eine Säulenhalle:

2300. – Rasen und Vögel. Brüssel 1700: 2220. – Tapetenzeichnung Jungfrau und Kind. Frankreich oder Flandern, Epoche Ludwig XIV.: Ebenholzrahmen mit eingelegtem Silber: 5060. Kunstwerke von Porzellan: Amorette, Eselreitend (Meissen) 860. — Liebesgruppe (Meissen) 2100. und 2500 – Freimaurergruppe (Modell Kaendler Meissen) 16500. —, August der Starke, von der Gräfin Orselska gepflegt (Meissen) 7100.

❋

Muller & Co., Amsterdam, bringen am 21.–24. November die Kollektion Julius J. Boas Berg zur Auktion. Die Sammlung enthält Möbel des 17. und 18. Jahrhunderts, chines. und japan. Porzellan, europäisches Porzellan, ein grosses Service aus Meissen, Faïence aus Delft u. s. w.

Joseph Hamburger in Frankfurt a. M. veranstaltete am 16. Oktober und in den folgenden Tagen eine Auktion der Sammlung Max von Willmersdorffer, die aus Münzen und Medaillen bestand. Medaille aus Silber, mit der Büste Karls V., aus dem Jahre 1547: 1006. – Karl V., Medaille aus vergoldetem Silber, aus dem Jahre 1548: 2500. – Karl V. und Philipp II., Medaille aus Silber, ein italienisches Werk: 918. – Die Infantin Johanna von Portugal, aus dem Jahre 1564, eine silberne Medaille von Pogini: 1062. – Ferdinand I. und Anna, eine silberne Medaille aus dem Jahre 1523: 1293. – Medaille mit der Büste Ottos von Waldenburg, aus dem 16. Jahrhundert. Ein deutsches Werk: 3656. – Silberne Medaille mit der Büste J. C. Neubecks, des Bischofs von Wien (1573–1594): 1025 – Johann Casimir, Pfalzgraf, aus dem Jahre 1579. Goldene Medaille von Conrad Bleck: 1468. – Goldene Medaille mit der Büste von Andreas Czock, aus dem Jahre 1581: 1750. – Kress von Kressenstein, aus dem Jahre 1526. Medaille aus vergoldetem Silber, nürnberger Arbeit: 4031.

❋

Aus der Kollektion Louis Huth gelangten in London Gemälde und wertvolle Drucke zur Versteigerung: Constable, Cathedrale von Salisbury: 44625 Fr. – David Cox, Ein windiger Tag: 14425 Fr. – Crome, Landschaft: 78000 Fr. – Gainsborough, Portät des Tänzers Vestris: 119415 Fr. – Gainsborough, Frauen-Porträt: 66125 Fr. – Gainsborough, Porträt von Mrs. Burrough: 23625 Fr. – Hook, Der Diamantenhändler: 22575 Fr. – Lewis, Der Erzähler aus dem Koran: 43300 Fr. – Hogarth, Beggars' Oper: 26250 Fr. – Hogarth, Satirical taste in high life: 32800 Fr. – Sir Th. Lawrence, Porträt von Louise-Georgina-Augusta-Anna Murray: 22300 Fr. – Morland, Morgen, oder Higglers Vorbereitung für den Markt: 52500 Fr. – Morland, Die Ackerlandschaft: 26250 Fr. – Reynolds, Porträt von Lady Amelia Spencer: 23100 Fr. – Gainsborough, Porträts der Herzogin von Devonshire und ihrer Tochter in einer Landschaft, Zeichnung: 26250 Fr. – Corot, Landschaft: 59450 Fr. – Corot, Landschaft: 52500 Fr.

Reynolds, Porträt von Mrs. Matthew, von Dickinson als erster Druck markiert: 21000 Fr. – Isabella, Herzogin von Rutland, Gravüre von Green: 22300 Fr. – Lady Elizabeth Compton, Gravüre von Green: 15215 Fr. – Gräfin von Salisbury, Gravüre von Green, erster Druck: 12075 Fr. – Lady Bampfield, Gravüre von Watson: 31500 Fr.

❋

In der Auktion der Sammlung moderner Gemälde von Thomas Waggeman ist für ein Gemälde von A. Mauve: „Schafe im Walde", das im pariser Salon 1888 ausgestellt war und damals für 10000 Fr. verkauft wurde, jetzt die ungeheure Summe von 201000 Fr. bezahlt worden.

❋

J. Isräls, Der Trost des Grossvaters, wurde mit 92500 Fr.; Jakob Maris Alter Kanal in Dortrecht mit 65000 Fr. bezahlt. Ein Bild von Millet, Dämmerung, ist für 69000 Fr. erworben worden, und ein Bild von Ch. Jacque, Die Heimkehr der Herde im Mondschein, mit 35000 Fr.

❋

Die Kupferstichsammlung aus dem Nachlasse des Herrn A. Spatzier, die bei Rudolf Lepke am 27. November versteigert zu werden beginnt, enthält 519 Blätter von Georg Friedrich Schmidt, mithin das fast komplette Werk dieses am 24. Januar 1711 geborenen, am 25. Januar 1775 zu Berlin gestorbenen Künstlers. Auch seines Zeitgenossen Christian Wilhelm Ernst Dietrichs Werk ist fast vollständig vertreten (404 Blatt), ebenso das Werk des 1792 in Nürnberg geborenen, im Jahr 1875 zu München gestorbenen Johann Adam Klein. Dieses Werk stammt zum Teil aus dem Nachlasse des Meisters selbst. Noch ist Anthony Waterloo (1616–1679) in dieser Sammlung vertreten.

VIERTER JAHRGANG, DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. NOVEMBER. AUSGABE AM ZWEITEN DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTFÜNF
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

Th. Th. Heine, Ritter im Rosenhag

Kunst und Künstler

REDAKTION: EMIL HEILBUT

VERLAG BRUNO CASSIRER

THOMAS THEODOR HEINE UND MÜNCHENS KÜNSTLERLEBEN AM ENDE DES VORIGEN JAHRHUNDERTS

VON

LOVIS CORINTH

WOHL kein Künstler ist unter unsern gebildeten Volksschichten allgemeiner bekannt wie Thomas Theodor Heine. Man kann sagen: sein Monogramm kennt fast jedes Kind.

Geliebt ist er wenig, desto mehr gefürchtet und weil er nicht vor dem Allerheiligsten, das ein jeder besitzt, Halt macht, sondern auch hier grausam an unser Herz fasst, von vielen bitterlich gehasst.

Als Heine Mitte der achtziger Jahre von Düsseldorf nach München übersiedelte, stand diese Stadt als Kunstcentrale des ganzen deutschen Reiches auf ihrem Höhepunkt.

Kunstjünger aus aller Herren Länder waren hier zusammengeströmt; wenn sie auch äusserlich durch ihre Rassen von einander verschieden waren, so hatte sie doch seelisch ein gemeinschaftliches Band

umschlungen, das teils aus demselben Streben nach den höchsten Zielen der Kunst — freilich wie sie jeder für sich verstand — und teils durch das gemütliche ungenierte Leben, das hier möglich ist, gewebt war.

Heine aber blieb ein Fremder; sein Sarcasmus und beissender Witz kennzeichnete ihn schon damals; seine Aeusserungen wurden fleissig kolportiert, aber erweckten ihm auch viele Feinde.

Kunstpolitisch waren die münchner Maler, Bildhauer und Architekten zu einer münchner Künstler-Genossenschaft vereinigt. Alle vier Jahre arrangierte diese Gesellschaft eine grosse internationale Ausstellung im Glaspalast. Je nachdem eine Arbeit auf diesen Internationalen als die hervorragendste angesehen wurde, bestimmte sie die Mode, und für die nächsten vier Jahre malte sich ein jeder in dieser Art satt. So bestimmte durch die Ausstellung von anno 83 der „Bettler" des Bastien Lepage die Art und Weise der münchner Kunst bis wieder im Jahr 87 andere Ideale auftauchten.

Gesellschaftlich hatten sich nebst den Stammtischen in den verschiedensten Gastwirtschaften hauptsächlich zwei Vereine gebildet:

Die „gesellige Vereinigung" von den Malern kurz das Spital genannt: ein Anhängsel der grossen Genossenschaft und die Allotria, wo Lenbach thronte umringt von seinen Adjutanten und dem eignen Vereinsdichter Gustav Schwabenmaier. Die Allotrianer bildeten sich schon lediglich durch ihre Mitgliedschaft ein, etwas höheres zu sein als jeder andere Sterbliche. Dieses Vorrecht wurde auch stillschweigend von den übrigen anerkannt.

Dachau und Heimhausen, Ortschaften in der Nähe Münchens, lieferten seit Jahren den Malern Anregungen für ihre impressionistischen Motive; Enthusiasten pflegten diese Stätten das bayrische Barbizon und Fontainebleau zu nennen. Das Freundespaar Dill und Hölzel aber übersetze diese biedere deutsche Gegend sogar bis heute in das Schottische. Das war durch die Internationale von 87 gekommen, wo die Schotten es den Münchnern angethan hatten. Von da ab „schottenhammelte" alles, wie man witzelte.

Die rammsnasigen geschekten Pferde des beliebten Lehrers Diez und seine famosen Stegreifreiter wurden in elegische Schimmel und augenverdrehende fromme Rittersleute umgeändert; so entstand etwa ein heiliger Georg. Oder die harte blaue Luft des bayrischen Gebirgsplateaus bekam auf den Bildern das bewusste tiefe Blau mit hängenden gelben Wolken, wie man auf den Arbeiten der Schotten gesehen hatte. Die Modelle, welche so lange auf das fröhliche Lachen und den drastischen Habitus von kneipenden Wilderern oder auf das

TH. TH. HEINE, PORTRÄT

TH. TH. HEINE, DIE ZWEI DACKEL

TH. TH. HEINE, BILDNIS EINES JUNGEN MALERS MIT SEINEM HUNDE

verschämte aber vielversprechende Lächeln eines tiroler Mad'l's, etwa Kathi's oder Zenz'l's eingedrillt waren, mussten sich zu rhythmischen grossen Bewegungen und Gesten verstehen.

Diese Moden wurden von Heine ignoriert. Er hielt sich mehr an die französischen Impressionisten, die er vielleicht in Düsseldorf kennen gelernt hatte. Den Münchnern nämlich waren diese Original-Künstler zu jener Zeit durch den vergötterten Bastien Lepage nur aus zweiter Hand bekannt, denn dieser hat sie auf seinen Bildern versüsslicht und dem Publikum mundgerecht gemacht.

Heine malte Menschen bei ihren Beschäftigungen im Freien oder in Innenräumen.

Was er aber auch malen mochte: Eines fiel sofort auf: seine Arbeiten zeichneten sich stets durch eine Fertigkeit im künstlerischen Sinne aus, die nicht vollendeter gedacht werden kann. Kein Tasten noch Suchen, welches die Jugendwerke berühmter Künstler so rührend macht.

Wir hatten zufällig Gelegenheit in der letzten Künstlerbunds-Ausstellung in Berlin diese Erfahrung zu machen: da war ein kleines Interieur von ihm aus dem Jahr 1887. Uhde hätte es nicht in seiner glänzendsten Zeit vollendeter machen können.

Auch andere Bilder aus diesen Zeiten beweisen dasselbe.

Das raschfliessende Wasser der Amper bei Dachau mit den Spiralenspiegelungen der Weidenbäume und dem scharfen Grün des Ufers hat niemand richtiger dargestellt als er in seinem „Angler".

Das Porträt eines jungen Malers mit Pudel in sonnigem Garten ist von einer Bravour, dass es sich nur durch eine delikatere und fast feminine Behandlung, die übrigens bei seinen sämtlichen Werken charakteristisch ist und daher wohl eine angeborne Eigenschaft ist — von den stärkeren Bildnissen derselben Art des Manet unterscheidet.

TH. TH. HEINE, DER ANGLER

MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN

TH. TH. HEINE, DIE EXEKUTION

MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN

TH. TH. HEINE, PLAKAT DER BERLINER SECESSION

Auch kommt in diesem Werke seine persiflierende Eigenschaft bereits zum Ausdruck durch die eigentümliche Kopfbedeckung und Handstellung, die er seinem Opfer gegeben hat.

Intelligenz und virtuoses Talent halten sich bei ihm die Wage: Er kann Alles, was er will.

Andre Künstler bringen ein ganzes Leben hin mit mühevollem Ringen nach Vollendung in derselben Gattung. Was hat Rembrandt gekämpft, um die Lichtwirkung bis zur äussersten Höhe zu gestalten: welche kolossale Distanz ist zwischen seiner ersten Anatomie im Haag und seinem magistralen Fragment desselben Motivs im Museum von Amsterdam oder den Bildnissen des Frans Hals aus seiner frühen Zeit und seinen beiden letzten in Haarlem. Ich glaube behaupten zu können, dass sich in solchem Streben und Ringen ein wärmeres Herz dokumentiert, was in der Kunst als Genie bezeichnet wird.

Ihm ist diese Art nicht gegeben und so führte ihn seine grosse Begabung, in welcher der Verstand überwiegt, neuen Bahnen zu. Alles was ihn jetzt an seine erste Manier erinnerte, nannte er kurzweg Patzerei oder im besten Fall eine gute Anlage.

Die Japaner und die Meister der Gothik regten ihn an, die absolute Form und reine Linie zu kultivieren. Er emanzipierte sich von der Oelfarbe und bevorzugt von nun an farbige Stifte und trockenwirkende Farben. Seine weiblichen Figuren werden dünn und lang, im Sinne des Boticelli und der englischen Prärafaeliten mit einem perversen Stich an Beardsley gemahnend.

Zuerst zeigte sich seine neue Auffassung in den Illustrationen, die er den fliegenden Blättern lieferte. Dieses bürgerliche Witblatt war noch immer die Alleinherrscherin unter gleichem Genre und Heine fiel aus diesem das Gefühl der Abonnenten hochschätzenden Unternehmen sonderbar heraus. Ob er von den Verlegern lange Zeit beschäftigt worden wäre, ist wohl sehr zweifelhaft, aber die Zeit genügte, um ihn für sein späteres so bekanntes Wirken vormerken zu lassen.

Sein erstes Gemälde aus dieser neuen Epoche ist „Die Exekution“: Ein junger geckenhaft gekleideter Mann wird von einer dünnen Frauenfigur an Rosenketten über einen Steg geleitet, welcher zu einem im Wasser liegenden kahnartigen Schafott führt. Im Vordergrund bis zum Horizont ist das Wasser mit schwimmenden gradhalsigen Schwänen von schwarzer Farbe angefüllt.

Dieses ist der Inhalt des Bildes, aber seine grotesk komische und zugleich diabolische Wirkung kann nicht beschrieben sondern nur von Angesicht zu Angesicht gewonnen werden. Ein Werk, das auch den Kaiser zu einem lauten Lachen

zwang, als er im Jahr 93 vor der Eröffnung noch während des Hängens die Ausstellung am lehrter Bahnhof in Berlin besichtigte. In dieser Ausstellung war nämlich die münchner Secession, zu der ich später kommen werde, zum ersten Mal vertreten und „Die Exekution“ einer ihrer Schlager.

Aber nicht allein Heine, auch die andern Münchner sehnten sich nach Veränderung. Die Leidenschaft für die Schotten war im Schwinden. Man sah sich bis auf das Freundespaar in Dachau, das wie oben gesagt heute noch weiter „schottelt“, nach andern Vorbildern um; auch traten einige Jüngere wie Stuck u. a. durch ihre talentvollen Arbeiten in den Vordergrund des künstlerischen Interesses.

Es lag etwas in der Luft: „man steckt die Köpfe zusammen und ruft Hum!“

Man will zwischen den alle vier Jahre wiederkehrenden internationalen Kunstausstellungen solche einführen, die national und jedes Jahr wiederkehrend sein sollen.

Zwar schüttelten einige im Spital, die lieber am Kneiptisch als an der Staffelei sassen, ihr schweres Haupt; aber das Feuer der Jüngeren, unterstützt durch die Beredsamkeit des alten Akademieprofessors Lindenschmidt, schlug alle Bedenklichkeiten zu Boden und so wurde der Gedanke zur That: Man hatte wie in Paris eine alljährliche Kunstausstellung.

Das erste derartige Unternehmen fiel, glaube ich, in das Jahr 1889 oder 90.

Lindenschmidt, der sich als Schöpfer dieser Ausstellung fühlte, wollte auch durch ein Bild sein Zusammengehören mit den Jungen bezeugen.

Er stellte ein Kolossalbild aus „arm und reich“ betitelt; eigentlich sollte es aber den Sieg der hellen Farben über die dunkeln bräunlichen allegorisch verherrlichen: Hellgekleidetes junges Volk ergötzt sich an Spiel und Tanz in einem sonnendurchglühten Garten, während rechts an einem niedrigen Zaun entlang ein asphalttriefender Weg sich hinzieht, auf dem ein armes Weib in dunkeln Gewändern, auf dem Haupt ein Reisigbündel, an der Hand ein zerlumptes Kind, müde hinschreitet.

Dieses Bild erntete aber nur höhnisches Grinsen anstatt des erhofften Erfolges und ist still in den Orkus gesunken, aus dem ich es auf kurze Zeit herausholte, um die damalige Situation besser zu beleuchten.

Dass diese Neuerung andere im Gefolge haben musste, war keinem Hellsehenden verborgen. Durch die Möglichkeit des jährlichen Ausstellens wurde die Schaffenslust der Strebenden fortwährend in Atem gehalten. Folgerichtig kamen diese arbeitenden Künstler obenauf und eigneten sich in vielen Fällen die Führung an zum Aerger derer, die

TH. TH. HEINE, VOR SONNENAUFGANG

TH. TH. HEINE, LANDSCHAFT MIT HOLZHAUERN

TH. TH. HEINE, DAS BAUERNMÄDCHEN

jetzt immer noch wie früher gewohnt waren, nur so viel mühselig zusammen zu kitschen, wie sie zu ihrer Lebensnotdurft brauchten; denn bezahlt wurden ihre Machwerke und zwar meistens im Kunstverein, von dem sie gleich Pensionären regelmässig ihre Ration erhielten.

Von diesem Kunstproletariat gab es und giebt es aber in München und Berlin eine schwere Menge. Vermöge ihrer minderwertigen Potenz waren sie auf den Ausstellungen entweder sehr schlecht oder garnicht vertreten, aber kraft ihrer Zugehörigkeit zu der Genossenschaft hatten sie dieselbe Stimmberechtigung wie die ernst Arbeitenden.

Beschwerden über strenge Jury, die Misstrauensvoten sehr ähnlich sahen, blieben von dieser impotenten Majorität geführt nicht aus. v. Uhde, welcher an der Spitze der Jury von 92 war, fasste derartige Intriguen als persönliche Beleidigungen auf, dazu kamen Zwistigkeiten wie bei jeder richtigen Revolution finanzieller Art, auch Feindseligkeiten zwischen der Korporation und ihrem damals allmächtigen Geschäftsführer Rath Paulus; und die Parteien stiessen bei der im Oktober zusammengerufenen Generalversammlung so stark auf einander, dass ein weiteres Zusammengehen ausgeschlossen war. Das Endresultat war, dass die Revolutionspartei erklärte, kein Teil oder Erbe an der Genossenschaft haben zu wollen. „Jung München sammle sich zu seinen Zelten". Den nächsten Tag ging man an die Gründung einer neuen Vereinigung, die von da ab als münchner Secession genug in der Welt von sich reden gemacht hat.

Einen ähnlichen Krach, wie den, welchen diese Gründung mit sich brachte, hat es in München nie gegeben:

Der bayrische Hof, voran der Prinzregent, hielt es mit der alten Partei und war genau so böse auf die Abtrünnigen, wie der preussische Hof und der Kaiser auf die berliner Secession noch heute ist. Ein Jahr lang vermied der Prinzregent Atelierbesuche bei den Neuerern.

Aber noch grössere Umwälzungen entstanden unter dem Künstlervölkchen selbst.

Zwanzigjährige Freundschaften, wo man seine letzte Halbe Bier im Notfalle mit einander geteilt hätte, lösten sich auf; an Spieltischen, wo Jeder durch jahrelanges allabendliches Zusammenspielen genau wusste, welches Blatt er seinem Mann im Tarock oder Skat ausspielen musste, sobald dieser abgewimmelt hatte, warf man sich die Karten an den Kopf und trennte sich auf Nimmerwiedersehen.

Es würde zu Weitläufigkeiten führen, wenn man all diese Unverträglichkeiten notieren sollte: wie Lenbach als pontifex maximus die dicksten

TH. TH. HEINE, DER GEFANGENE

Bannflüche auf die Mehrzahl seiner Allotrianer niedersausen liess und andere tausend Sachen mehr.

Die Secession blieb trotz all dieser Zerwürfnisse bestehen, wuchs und wurde ein Faktor, mit dem man in der Kunstwelt rechnen musste.

Im Sommer 1893 arrangierte der neue Verein Ausstellungen in München und Berlin zu gleicher Zeit. Den Heiterkeitserfolg, welchen das Heinesche Bild „Die Exekution" allerhöchsten Orts in Berlin verursachte, habe ich oben bereits geschildert.

Was und ob Heine in München in der Secession ausstellte, ist mir entfallen. Es lag ihm wohl nicht daran, dort vertreten zu sein. War er doch auch einer der Ersten, welcher bereits das nächste Jahr aus der Gesellschaft ausschied und sich ganz auf eigne Füsse stellte. Er wollte überhaupt nicht mehr ausstellen. Wenn dieser Entschluss auch nicht so ernst zu nehmen war, so wurde er doch zur Wahrheit wenigstens für einige Jahre durch die Projektierung eines neuen Witzblattes, in dem er von dem Verleger als erste Kraft engagiert war. Genannt wurde dieses Blatt: Simplicissimus. Man hatte die französische illustrierte Wochennummer des Gil-Blas zum Muster genommen, aber auch zu gleicher Zeit neben dem allgemein Menschlichen, das dieses Blatt kultiviert, an eine politische Tendenz gedacht in sozialdemokratischem Sinne. Bald wurde aber von dieser ersten Anschauung Abstand genommen, und die Geisselung aller Arten von Missständen im heiligen Römischen Reiche deutscher Nation: in der Familie, in der Beamtenwelt und in der Diplomatie auf das Banner geschrieben.

Das von Heine verfertigte Plakat, welches an den Strassenecken in München das Erscheinen des Simplicissimus ankündigte, stellte eine zinnoberrote mächtige Bulldogge auf schwarzem Grunde dar, die ihre Kette gesprengt hat. Das Urbild für dieses Ungeheuer war ein kleiner fetthalsiger und asthmatischer Mops, den Heine einige Zeit besass. Das ist ein weiterer Beweis dafür, dass am mächtigsten wirkende Gegenstände oft den unansehnlichsten Modellen ihre Entstehung verdanken.

Von dieser ersten Arbeit an bis auf den heutigen Tag sind die unzähligen Zeichnungen Heines für den Simplicissimus das Salz und das Hirn dieses

TH. TH. HEINE, UMSCHLAG ZU DEN „DEMI-VIERGES" VON PRÉVOST

Blattes gewesen; selten hat ihm einer der übrigen Zeichner den Rang abgelaufen, was um so bewunderungswerter ist, da auch die andern Mitarbeiter dieser Zeitung auf höchster Kunststufe stehen. Liebermann nennt den Simplicissimus die letzte Blüte münchner Kunstkultur.

Wie Heine mit seinen grausam wirkenden Karikaturen in der Welt anstiess und sich manchen Feind geschaffen hat, ist bekannt; sein Zusammenstossen mit der Staatsobrigkeit wegen Beleidigung der Beamten, des Verstosses gegen die Sittlichkeit und des crimen laesae majestatis wurde stets zu den interessantesten Feuilleton-artikeln aller Tageszeitungen ausgenutzt. Phasen aus diesen Zeiten wären interessant genug, um ein eignes Kapitel zu bilden, das aber mehr intim persönlicher Art werden würde und deshalb nicht hierher gehört.

Endlich nach jahrelanger Pause erschienen auch wieder Gemälde von ihm. Sie bildeten das Entzücken aller Beschauer, weil sie bei delikatester Technik zugleich als Motive interessierten:

„Wolken, die vorüberziehen.“ Ein Liebespaar aus der Biedermeierzeit, das wohl zum ersten Mal schmollend nach verschiedenen Richtungen blickt.

„Die Vestalin“ ist als Ausdruck perverser Sinnlichkeit wohl das Stärkste, was Heine je geschaffen hat.

Im vorigen Jahr war in der Künstlerbunds-Ausstellung ausser dem bereits besprochenen Interieur von 1887 auch ein ganz neues Bild zu sehen: zwei kleine Mädchen mit weissem rosenbekränzten Lamm. Als Motiv könnte es wohl eine allegorische Verherrlichung der Unschuld bedeuten und dennoch, weil der ganze Heine dahintersteckt, ist es von ganz andrer Wirkung.

Interessant war es nun, diese beiden Werke, deren Entstehungszeit ungefähr achtzehn Jahre auseinander lag, mit einander zu vergleichen: Das Interieur ganz auf Valeurs und Impression gestimmt mit gespachtelter Farbe gemalt, dagegen das Neue mit glatter Farbfläche und zeichnerischer Behandlung nur auf Silhouettenwirkung berechnet. Wenn nun selbst bei schärfster Beobachtung beide Arbeiten kaum denselben Meister verraten, so haben sie doch den Charme und die Zartheit der Behandlung

TH. TH. HEINE, WOLKEN, DIE VORÜBERZIEHEN

gemeinsam. Die Art, welche ich aus Mangel an einem mehr zutreffenden Ausdruck als feminin gekennzeichnet habe, wobei ich aber ausdrücklich erkläre, dass ich dieses Wort nicht als tadelnd angesehen wissen will.

Heine, in Leipzig geboren, steht an Jahren im Zenith seines Lebens; noch in den Dreissigern, hat er Alles an Ehren und Verdienst, was Andere allmählich und mit Mühe dem Schicksal abringen, in hohem Masse erreicht. Die Flächenkunst verbirgt ihm keine Geheimnisse mehr, die es ihn locken würde, sich aneignen zu wollen; so ist er den Spuren Klingers gefolgt, der mit seiner ersten Beethovenskulptur die Konvenienz durchbrach, welche jedem Künstler nur ein bestimmtes Feld angewiesen haben wollte: Seine Teufelsbronze ist von einer Drolligkeit, die ganz sein Eigentum ist.

Seit Decennien ist ihm der Teufel zu seinem lieben Gott geworden, an dem er immer wieder neu herummodelt, um ihn sich nach seiner Form zu bilden. Kein Fanatiker kann das Bild des Gekreuzigten mehr im Herzen haben, als er sein Lucifersymbol. Im Simplicissimus, in seinen Bildern taucht dieser Dämon immer wieder neu auf. Jetzt in der Bronze scheint er ihn sich vollständig zur Genüge gestaltet zu haben. Dieser langleibige, kropfige Geselle mit schlenkernden Armen und schlürfenden Beinen hat aus der Vergangenheit auf keine Verwandte hinzuweisen und weil er ein so ganz eigner Teufel ist, ist er auch ein vollständiges und ganzes Kunstwerk, durch das sein Schöpfer immer in der Menschheit leben bleiben wird, wenn seine Seele verdientermassen schon in der Hölle schmort.

Neben diesen echt künstlerischen Werken laufen eine Menge dekorativer Erzeugnisse, die vermöge ihres Geistes ebenfalls zum Besten gehören, das geleistet werden kann.

Unter seinen Plakaten ist wohl das für die berliner Secession am meisten bekannt: eine Muse küsst die Stirn der widerstrebenden Berolina.

Der Buchdeckel zu Prévosts Demi-vierges ist als Beispiel unter den übrigen rühmend hervorzuheben.

Wanddekorationen hat er in Auftrag bekommen für den Bierpalast des Augustinerbräus in München.

Es giebt wohl keinen Kunstzweig, in dem er nicht thätig gewesen wäre und so ist es gekommen, dass Thomas Theodor Heine trotz seiner echt künstlerischen Eigenart in die breiten Schichten des Publikums gedrungen ist und als eine der wichtigsten Personen für die Erziehung des Volkes genannt werden muss.

TH. TH. HEINE, DER TEUFEL AUF EINEM NASHORN

DER MEISTER DER HEILIGEN SIPPE, DIE ANDACHTSTAFEL DES GRAFEN GUMPRECHT VON NEUENAHR

DIE SAMMLUNG v. CARSTANJEN IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER

SEIT Ende Oktober ist die Sammlung Carstanjen im Kaiser Friedrich-Museum leihweis ausgestellt. Herr Adolf von Carstanjen starb vor mehreren Jahren, seine Witwe folgte ihm kürzlich. Die Inhaber der Familienstiftung, an welche Herr von Carstanjen seine Galerie alter Bilder vererbt hat, lassen in dankenswerter Art das Publikum an dem Genusse dieser Schätze teilnehmen. Die 49 Gemälde, die in zwei Etagen am Pariser Platze, so gut es gehen wollte, untergebracht waren, füllen gerade einen der mittelgrossen Oberlichtsäle des Museums, den Raum, der seinem ersten Inhalte nach der kleine

Rubenssaal genannt wird. Zwischen den holländischen und den vlämischen Bildern unserer Galerie hält sich die Privatsammlung sicher und stolz und ergänzt in mehr als einem Punkte den öffentlichen Besitz.

Herr Adolf von Carstanjen war ein Sammler im eigentlichen Sinne, nicht ein begüterter Herr, der zur Dekoration seiner Wohnräume alte Bilder erwirbt oder zu dieser Thätigkeit etwa durch ein ganz ausserhalb der Sache liegendes Motiv getrieben wird. Die Bilder waren Ziel und Zweck, und das Sammeln selbst ein edeler Sport, der ihn in späteren Jahren ganz in Anspruch nahm. Wir haben in Deutschland kaum einen zweiten Kunstfreund gehabt, der mit so grossen Mitteln ausgerüstet, mit so viel Selbständigkeit und eifriger Leidenschaft auf dem internationalen Markt als Mitbewerber aufgetreten wäre. Die Ereignisse im Sammlerleben des Herrn von Carstanjen waren die grossen Auktionen in Paris und London. Und was für Versteigerungen gab es in den 70er und 80er Jahren des vergangenen Jahrhunderts. Wilson, Secrétan, Beurnonville, Dudley! Die Namen klangen im Munde des Sammlers wie die Namen grosser Schlachten in der Erzählung eines Kriegshelden.

Das Streben des Herrn von Carstanjen ging auf das Grosse und das Wesentliche. Man spürt die feste Richtung in dem, was er erworben, und in dem, was er nicht erworben hat. Wie vieles tritt nicht schmeichelnd und verlockend auf hundert Wegen während eines Menschenalters an einen Sammler heran. Unter den 49 Bildern sind nicht nur Werke der grössten Meister, eine ganze Reihe der kleineren holländischen Maler des 17. Jahrhunderts sind vertreten, aber jedes Stück ist, was es zu sein vorgiebt Nichts Schielendes, Zweifelhaftes ist dabei. Und — ein besonderer Vorzug — die Bilder sind fast ausnahmslos in gutem Zustande.

Wie der Sinn des Sammlers auf das Monumentale gerichtet war, hat er die höchste Kraft darangesetzt, Rembrandt, Frans Hals, Albert Cuyp, Ruisdael, van Dyck zu repräsentieren; die zarte Vornehmheit Terborchs, die anmutige Koloristik Pieter de Hooghs lagen ihm nicht ebenso nahe. Dass Rubens in der Reihe fehlt, empfand Herr von Carstanjen als eine offenbare Lücke und er hat sich in den letzten Jahren seines Sammelns bemüht, ein Hauptwerk dieses Meisters seinem Besitz einzufügen.

Neben den niederländischen Werken des 17. Jahrhunderts giebt es einige gleichaltrige Spanier in der Sammlung, ein Genrestück von Murillo, ähnlich den berühmten Bettlergruppen in der münchener Pinakothek, und eine Magdalena von demselben Meister.

Sehr spät begann Herr von Carstanjen primitive Tafeln zu erwerben. Merkwürdiger Weise sind mehrere deutsche Bildersammler seiner Generation etwa gleichzeitig, nachdem sie ihr Interesse ausschliesslich der freien Malkunst des 17. Jahrhunderts zugewandt hatten, der Neigung zur nordischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts gefolgt, so Herr Adolf Thiem, dessen Galerie mit den schönen zuletzt erworbenen Altniederländern im Kaiser Friedrich-Museum zu sehen ist, so Herr R. Kann in Paris, so der Freiherr Albert Oppenheim in Köln.

Herr von Carstanjen hatte das Glück, auf der Auktion Nelles in Köln 1895 jene zwei kleinen Altarflügel zu erlangen, die auf den Ausstellungen 1896 in Berlin, 1902 in Brügge und 1904 in Düsseldorf unter dem Namen Quentin Matsys gezeigt, wegen der Pracht ihrer Färbung, ihrer vollendeten Durchführung und der zarten Empfindung in den Bewegungen und Köpfen die höchste Bewunderung erregten. Und endlich erwarb er ein Hauptwerk der altkölnischen Schule in der breiten Andachtstafel mit Stifterfiguren, das dem „Meister der hl. Sippe“ zugeschrieben wird. Nicht ganz so fein in der Zeichnung wie die besten gleichzeitigen niederländischen Tafeln, macht das Bild mit der glasigen Klarheit seiner Farben, mit seinen anmutigen Engelsköpfen, einen blumigen und heiteren Eindruck. Es ist eine Stiftung des 1484 gestorbenen Grafen Gumprecht von Neuenahr und war im Besitze der freiherrlichen Familie von der Leyen auf Bloemersheim, bis Herr von Carstanjen es kaufte.

Ehe wir zu dem Körper der Sammlung, zu den Holländern, kommen, mache ich auf die Ansicht des venezianischen Kanals von Antonio Canale aufmerksam. Der Meister ist im berliner Museum sonst nicht vertreten, während sein Nachfolger Francesco Guardi durch neuere Erwerbungen prächtig repräsentiert ist. Der moderne Geschmack, der den Witz der Pinselführung über alles bewundert, mag den jüngeren Meister höher stellen als den älteren. Aber ohne die Schulung bei Canale, der die Baulichkeiten mit dem Wissen und der Gewissenhaftigkeit eines Architekten malte, hätte Guardi sich auf demselben Felde nicht mit so spielender Leichtigkeit bewegen können.

Van Dyck ist mit einem Frauenporträt, wie es

sich gebührt, vertreten. Er ist der erste, der die Frau so gemalt hat, wie sie gemalt zu werden wünscht; er hat die Dame entdeckt. Das Bildnis einer lebensfrohen, dem Namen nach nicht bekannten Persönlichkeit ist nicht so typisch für die genueser Stufe des Meisters wie etwa das Porträt in der Thiem-Sammlung, gehört aber doch wohl in eben diese Zeit.

Von Rembrandt und Frans Hals sind je drei Bilder da, von Albert Cuyp zwei, während Jan Steen, Jacob Ruisdael, Hobbema, Paulus Potter mit je einem Bilde erscheinen; mit je einer Leistung, zumeist einer ungewöhnlich guten, zum mindesten charakteristischen, die kleineren Holländer, wie Netscher, Dou, Schalken, wie van de Capelle, Vlieger, Moucheron. Diese Zahlen lassen erkennen, wie systematisch und frei von Laune und Zufall (verhältnismässig natürlich) Herr von Carstanjen seine Sammlung aufbaute.

REMBRANDT, SELBSTBILDNIS

Die drei Rembrandt-Bilder stammen aus der mittleren und der späten Zeit des Meisters: das lebensgrosse Kniestück des Predigers Jan Cornelis

Sylvius, datiert von 1645, also vier Jahre nach dem Ansloo gemalt, etwa aus derselben Zeit Christus an der Säule, eine kleine Aktstudie, ein magerer Jüngling, rührend in der Haltung, endlich das späte Selbstbildnis. Der Sylvius, der nicht nach dem Leben gemalt ist, er war schon mehrere Jahre tot, als Rembrandt das Gemälde ausführte, und die Aktstudie haben eine goldene Harmonie in der Färbung gemeinsam und sind auch sonst höchst harmonisch, in der meisterhaft fliessenden Vortragsart jener Zeit, da Rembrandt mit sicherer Ruhe auf der ersten Höhe seines Weges stand. Das Selbstporträt ist fast grell daneben, mit starkem Impasto gemalt, gleichgültig gegen Würde und fern von jeder Konvention. Der Meister steht vor der Staffelei, er scheint einen feierlichen Imperator, der eine gewaltige Nase hat, zu malen (ganz klar ist das übrigens nicht, und die Unklarheit steigert den unvergesslichen Eindruck dieses sonderbarsten aller Selbstbildnisse) und wendet sich mit vollem Lachen dem Beschauer zu. Nicht mit dem selbstgefälligen Lächeln, mit dem der jugendliche Meister sich öfters porträtiert hat, auch nicht mit dem herzhaften Lachen, das Frans Hals aus seiner starken Natur heraus anstimmt, auch nicht mit dem Schelmenspott Jan Steens: das Gelächter des Greises, der den bitteren Ernst der Dinge hinter sich, ist dunkel und rätselhaft. Niemand, der Rembrandts Kunst liebt und sein Schicksal kennt, wird dieses Porträt ohne Nachdenklichkeit und Rührung betrachten, und Mancher wird den Cynismus spüren, mit dem das Genie sich gegen die feindliche Welt schützt wie mit einer Mauer.

Von Frans Hals zwei Bildnisse, Gegenstücke, ein Ehepaar, lebensgrosse Figuren bis zu den Knieen, in dem schwärzlichen Ton der späteren Zeit gemalt, die scharfblickende Frau besser als der phlegmatische Mann. Farbiger, aus früherer Zeit, und von erquickender Frische, wie salziger Seewind, das Brustbild eines Fischermädchens. Hier ist ein Stück Landschaft — eine Seltenheit bei Frans Hals — zu sehen, in der Art Jan van Goijens gemalt.

Die Ueberraschung bietet Albert Cuyp. Dieser Meister ist fast nirgends in Deutschland zu finden und auch in der berliner Galerie unzulänglich vertreten. Die Engländer, die seine Grösse früher als die Kunstfreunde des Kontinents begriffen, haben fast alles von ihm entführt. Die beiden grossräumigen Stücke in der Galerie Carstanjen sind geradezu ein Ereignis, für deutsche Museumsverhältnisse. Der Maler des Lichtes und der Luft könnte nicht glücklicher in seiner Eigenart vorgestellt werden als durch das Nebeneinander der durchsonnten Landschaft mit Figuren und Kühen und der Marine bei Mondlicht. Das erste Bild ist typisch und giebt einen vollen Eindruck von der Eigenart Cuyps, das zweite Bild ist, abgesehen von seiner zauberhaften Schönheit, eine Rarität. Mit wie vielen und wie grossen Schwächen ist Albert Cuyp einer der Grössten unter den Holländern, während andere, deren Leistungen einwandfrei und tadellos sind, wie etwa Wouwerman, G. Dou und selbst Adriaan v. d. Velde doch in der zweiten Reihe bleiben. Unser blondes und lichterfülltes Bild ist, wie so manche seiner grossen Darstellungen, ungeschickt komponiert, die Figuren sind nichts weniger als korrekt gezeichnet, und auch die Marine mit dem naiven Nebeneinander der Dinge ist nicht gerade geistreich aufgebaut. Als Maler aber — das Wort im eigentlichen, im engeren Sinne — rückt Cuyp durch seinen freien, grosszügigen Vortrag, durch die Leuchtkraft seiner Farbe unmittelbar an Rembrandt heran. Man mag sich wundern, dass der Meister mit einigen, oft recht ungelenken Reitern, mit ein Paar Kühen grossräumige Flächen nicht nur würdig füllt, sondern zu echter Monumentalität emporsteigt. Die Kühe und Pferde sind nicht der eigentliche Inhalt, sondern die sonnenbestrahlte oder mondbeglänzte Luft; Luft und Licht aber mögen wohl ein würdiger Gegenstand für Bildflächen jeglicher Grösse sein.

Die Cuyp-Bilder, die Herr v. Carstanjen erworben hat, sind gross, und wir freuen uns, dass sie gross sind. Das Abschätzen der Kunstwerke nach der Elle ist nicht immer eine blosse Lächerlichkeit, und gerade, was Cuyp betrifft, möchte eine gerechte Taxierung seiner Schöpfungen Ziffern liefern, die den Masszahlen der Bildflächen auffällig parallel gehen. Einen grossen „Potter" dagegen fürchten wir, und einem grossen „Ruisdael" nähern wir uns mit leichtem Misstrauen, dessen wir uns später manchmal zu schämen haben.

Der „Potter" bei Herrn von Carstanjen ist nicht nur sehr gross, was einen Mangel bedeutet, er stellt eine Jagdscene dar, einen Eber, der sich mehrerer Hunde erwehrt. Das ist gar schlimm. Der Holländer, der ein bewundernswerter Beobachter des Weideviehs ist, scheitert regelmässig mit seinem Ehrgeiz, den Kreis des Idyllischen zu durchbrechen. Man vergleiche, wie Rubens, wie Snyders oder wie selbst ein Vlame vom dritten Range wie Paul de Vos Tierkämpfe malt, um die Grenzen der Potterschen Gestaltung zu erkennen. Nichtsdestoweniger freuen wir uns dieses interessanten Stückes, das von 1648

ALBERT CUYP, LANDSCHAFT

datiert ist (Potter war damals 24 Jahr alt). Ein wirklich schönes Werk des in seiner Sachlichkeit und Gewissenhaftigkeit einzigen Malers besitzt unsere Galerie nicht, und es ist leider wenig Hoffnung vorhanden, dass wir je eines besitzen werden.

Jacob Ruisdael ist in der berliner Galerie sehr reich und mannigfaltig vertreten, unzulänglich eigentlich nur in einer Gattung — es ist nur ein schwacher, zur Zeit übrigens nicht ausgestellter wählte einen zu kleinen Massstab und kam dann dazu, die fehlende Grösse durch Vielheit zu ersetzen. Unser Bild erscheint etwas schwarz, umso schwärzer, als es als Gegenstück zu dem strahlenden Cuyp hängt. Trotz alledem bleibt es eine imposante Schöpfung jener Landschaftspoesie, die zuerst von allen Aeusserungen der holländischen Malkunst wieder entdeckt ward, schon im 18. Jahrhundert. Freilich ist die sentimentale Dichtung Ruisdaels

JAN VAN DE CAPELLE, SEESTÜCK

Wasserfall da. Dieser Gattung gerade gehört der „Ruisdael" der Carstanjen-Sammlung an, ein besonders grosser Wasserfall, gewiss eine der bedeutendsten unter den vielen Variationen des Themas. Ein Breitbild, in dessen vielgliedrigem Nebeneinander der kraftvolle Eindruck des Wassersturzes etwas verzettelt wird. Die Ueberfülle der Motive, das ist ein Fehler, dem der Meister, wenn er vor grossen Bildflächen stand, öfters verfiel. Er offenbarer als die naive Albert Cuyps (in Schillers Terminologie).

Hobbema steht etwa in der Mitte zwischen Ruisdael und Cuyp, minder stimmungsvoll als jener (die Allée von Middelharnis ist eine Ausnahme), aber sonniger und farbiger, bleibt er im Kunsthandel, nicht nur weil er seltener vorkommt, über, in der Kunstgeschichte unter Ruisdael. Sein Bild in unserem Saale hat etwas gar zu kompakte Laub-

massen, ist aber ein echtes und gut erhaltenes Stück.

Sehr hübsch und lehrreich ist die Reihe der Seestücke. Jan van de Capelle, Willem v. d. Velde, Simon de Vlieger und Backhuysen sind beieinander mit annähernd gleich grossen, höchst charakteristischen und guten Arbeiten. Backhuysen, freilich der letzte und schwächste in der Folge, ist sogar ungewöhnlich gut vertreten. Capelle ist wohl der grösste unter den Malern des Meeres, den Spezialisten der Gattung — gelegentlich haben ja auch Albert Cuyp, Salomon Ruysdael, Jacob Ruisdael und van Goijen die See gemalt —, er verherrlicht den spiegelnden Glanz der Wasserfläche, den hellen Himmel und die von Wolken verdeckte, aber nicht verborgene Sonne. Willem van de Velde ist eher Maler der Marine als Maler der See, die Takellage der Schiffe ist ihm mindestens ebenso interessant wie der Wellengang. Das gute Bild von ihm ist im Kaiser Friedrich-Museum umso willkommener, als er zu den ganz wenigen bekannten Holländern gehört, die gar nicht im Katalog unserer Galerie vorkommen. Dagegen ist sein Bruder Adriaan, von dem das Museum Ausgezeichnetes besitzt, in der Carstanjen-Sammlung nur in Staffagefiguren vertreten, die er mit gewohnter Geschicklichkeit den Landschaften Moucherons und Hackaerts eingefügt hat.

Mit den Sammlungen Thiem und Simon, die als Schöpfungen anders gearteter Sammlerindividualitäten im Kaiser Friedrich-Museum für die Dauer stehen, unterbricht nun auch die Sammlung Carstanjen die museologische Systematik in erfreulicher Weise — hoffentlich für längere Zeit.

FRANS HALS, FISCHERMÄDCHEN AM STRANDE

BEURONER KUNSTSCHULE, PIETÀ

RELIGIÖSE KUNST IN DER WIENER SECESSION

VON

HUGO HABERFELD

ES konnte nicht fehlen, dass bei der letzten Erneuerung und Umbildung der künstlerischen Werte auch die religiöse Kunst in den hochgehenden Fluss der Entwicklung geriet. Ehemals Quelle und Ziel künstlerischer Bestrebungen, himmlisches Gefäss menschlicher Sehnsüchte oder willkommener Tummelplatz artistischer Fertigkeiten und Versuche, war die Erstgeborene unter den Künsten so bedauerlich gesunken, dass nur noch armselige Handwerker sie dürftig betreuten. Der Ruf, hier Abhilfe zu schaffen, erging aber nicht von Seiten der Kunst, die ihr Weg längst aus der alten Kirche herausgeführt hatte. Er wurde unter guten Katholiken laut, die der Glaube nicht blind gemacht hatte für den unwürdigen Zustand ihres Heiligtums. Die beuroner Kunstschule im ehemaligen Fürstentum Hohenzollern und die „deutsche Gesellschaft für christliche Kunst“ in München begannen ihre Thätigkeit. Und da beider Arbeiten den grössten Teil der Ausstellung für religiöse Kunst in der wiener Secession bilden, sei von ihnen zuerst hier die Rede.

✽

Wie die antike zeigt auch die christliche Kunst

eine kultische und eine individuelle Epoche. In den ersten zwölf Jahrhunderten seiner Geschichte war das Christentum wirklich der einzige Lebensinhalt, ein immer als vorhanden Gefühltes, zu Thaten und Gedanken automatisch in Beziehung Gebrachtes, etwas allen so Selbstverständliches, dass man von ihm wie von der Luft, die man atmet, nicht erst redete. Dieser Verfassung des Geistes entsprach die einfache Gewalt des romanischen Baustils und die strahlende Unnahbarkeit der Mosaiken, eine Raumkunst, die nur in suggestiven Formeln auszudrücken brauchte, was Dasein und Wirken der Gesamtheit erfüllte. Und so wenig der einzelne Mensch in der sozialen Gliederung jener kollektiv empfindenden Zeit, so wenig bedeutete der einzelne Künstlerwille für diese Kunst. Mit der unpersönlichsten Technik, überlieferten Formen und Farben, auf Grund einer mystischen Mathematik bildete sie die strengen Gestalten einer durchaus übersinnlichen Welt, zu der von der verfehmten Erde keine Brücke, nur die schwankende der Verzückung führte. Sie neigte sich nicht tröstend dem einsamen Beter. Ein von Geheimnissen und Glorie umwittertes Symbol der ecclesia triumphans hielt sie mit ihrem kalten Glanze die aufgeschreckte Massenseele der Gemeinde in herrischem Bann.

Franziskus von Assisi, der selige und süsse Schwärmer, lockert mit seinem glühenden Herzen die starren Umklammerungen und bringt eine neue Empfindung des Christentums: die Verbindung persönlichsten Geschickes mit der heiligen Geschichte. In der Kunst vollzieht sich eine Wandlung: der anonymen folgt die individuellste Kunstübung. Das Individuum der Renaissance löst sich aus der nivellierenden Enge des sozialen Verbandes, die Malerei aus dem uralten Zusammenhang der Künste, und der Maler der Tafelbilder betrachtet es nicht mehr als seinen Beruf, in der Tradition restlos aufzugehen, sondern der Ueberlieferung seine eigene Form zu geben. Eine Madonna de Fra Filippo Lippi war nicht mehr das seit des Evangelisten Lukas Zeiten unverrückbar feststehende Porträt der Gottesmutter, sondern eben Filippo Lippis Madonna, seines Erlebens und seiner Hände Werk, anders als die eines zweiten Florentiners und von der eines Kölners oder Genters wie die Städte selbst und ihre Frauen verschieden. Christus wurde den Künstlern noch zum Erlöser, aber als Orgelpunkt ihrer Weltanschauung, als Sinnbild eigenen Leids. Er trug auf seinen schlanken Schultern nicht mehr die Last der Sünden, sondern die Melancholie Dürerscher Tiefen, das Pathos michelangelesker Höhen, den Gram Rembrandtscher Einsamkeiten. Und die bunten Scenerien der bei-

MAURICE DENIS, ANBETUNG

den Testamente boten willkommenen Anlass zu lebendiger Chronik von des Malers Zeitläuften und Heimatsland. Was die religiöse Malerei an Form und Grösse verloren, hatte sie an Inhalt und Seele gewonnen.

An die Raumkunst der ersten Epoche will die beuroner Kunstschule anschliessen. Bei dem Tafelbild der zweiten möchten die Bestrebungen der „deutschen Gesellschaft für christliche Kunst" einsetzen.

*

Das Kloster zu Beuron wurde 1077 von Augustinern gegründet, anfangs des vorigen Jahrhunderts säkularisiert, 1863 durch Katharina von Hohenzollern erneuert und den Benediktinern übergeben. Fünf Jahre später liess die Fürstin eine St. Maurus geweihte Kapelle unfern des Klosters errichten, zu deren Bau und Ausschmückung sich drei Künstler verbanden, die bald darauf in den Orden eintraten und hier die schola artistica beuronensis gründeten. Sie hiessen Gabriel Wueger, der inzwischen verstorben ist, Lukas Steiner und Desiderius Lenz, der heute noch, ein 73 jähriger, der etwa zwanzig Mitglieder zählenden Kunstschule vorsteht und mit überlegenem Willen und Können die Arbeit jedes Bruders bestimmt. Was davon in die Secession kam, ist nur Stückwerk. Man sieht neben Messgeräten und Paramenten architektonische Entwürfe, Kartons, Zeichnungen und Skizzen, sieht aber die Resultate nicht, denen diese Vorbereitungen galten und müsste eigentlich die Mauruskapelle im oberen Donauthal, die prager Klosterkirche Emaus, die Marienkirche in Stuttgart und Monte Cassino besuchen, um der beuroner Schöpfung völlig gerecht zu werden. Andrerseits lässt die von den sonst wirksamen Stimmungen unberührte Prüfung einzelner Elemente ein ruhigeres Urteil zu.

Beuroner Kunstschule — das ist also mehr oder weniger Desiderius Lenz, und man muss ihn als einen Meister der Linie bezeichnen. Die Linie ist das Primäre, der ganze Inhalt seiner Begabung, aber er lernte nicht, sie in den unbegrenzten Reichtum ihrer Ausdrucksmöglichkeiten zu zerlegen, sondern komprimierte sie gleichsam zu einem immer engeren Kreis figuraler Synthesen. Bedeutet uns Zeichnen die Kunst, das charakteristisch Abweichende als Hauptsache zu bringen, alles unauffällig Gemeinsame aber als nebensächlich wegzulassen, so machte

BEURONER KUNSTSCHULE, ERBSÜNDE

BEURONER KUNSTSCHULE, AUS DER KRYPTA VON MONTE CASSINO

Desiderius Lenz das Nebensächliche zur Hauptsache, ging der Nuance peinlich aus dem Wege und führte die Fülle der Gesichte auf ein paar Urformen zurück. Er endete beim Typus, beim Kanon. Es sind Madonnenköpfe da, deren jungfräuliche Majestät er nicht intuitiv gefunden, sondern einfach berechnet hat: in diesen und diesen Verhältnissen muss ein Frauenkopf gebaut sein, um jungfräulich und majestätisch zu wirken. Neben die mehr geometrischen als organischen Vereinfachungen trat als die Form mitbestimmend die Liturgie, die nur gewisse Darstellungsweisen des heiligen Stoffes gestattet und liess den Pater Desiderius, der dem Naturstudium abhold ist, bei der grossen Mönchskunst vom Berge Athos, im „Handbuch der Malerei" Hülfe suchen. Und als er schliesslich die ägyptische Kunst kennen lernte, deren gewaltige Monumentalität nur Ausdruck weisester Berechnungen, sicherster Verhältnisse ist, da hatte er sich den archaisierenden Stil erlesen, der ihm die Renaissance der hieratischen Kunst zu gewährleisten schien.

So war es Desiderius Lenz, der Maler, Bildhauer und Architekt in einer Person ist, beschieden, zur Raumkunst zu gelangen. Und weil diese die vergebliche Sehnsucht unserer Tage ist, fand die beuroner Kunst zuerst lauten Beifall und erfuhr die Ueberschätzung, mit den modernen Stilbestrebungen identifiziert zu werden. Dagegen sprechen aber,

mehr noch als formelle, die sachlichen Unterschiede. In der Pantheonfreske des Puvis de Chavannes „Genovefa das belagerte Paris bewachend" fliesst das unbegreifliche Wunder dieser Stadt mit der holden Frömmigkeit der Legende zusammen; vor ihr können wir auch im Fieber pariserischen Lebensgefühls demütig auf die Knie sinken. Bei der beuroner Kunst, selbst bei der noch verständlichen „Erbsünde", die Eva und Maria unter dem Sündenbaum vereint, wird man den erkältenden theologischen Einschlag nicht los. Das kommt daher, weil bei Puvis Form und Inhalt geniale Resultate moderner Konventionen sind, bei den Beuronern jedoch symbolistische Umsetzungen ehemals vielleicht allgemeiner, heute nur mehr einem esoterischen Kreise vertrauter Normen. Für das Schaffen und Verstehen dieser mönchischen Kunst sind nicht nur Talent und Empfänglichkeit notwendig, sondern — so verlangt es ein Hauptsatz ihrer Aesthetik — auch Gnade. Jedem Zeitalter leuchten aber andere Offenbarungen. Courbet nannte die Arbeiter und Maschinen „die Heiligen und Wunder des neunzehnten Jahrhunderts". Und aus den Statuen Meuniers spricht das Göttliche weit mächtiger zu uns als aus den kinderstimmigen Hymnen der beuroner Kunst. Durch die Lauterkeit ihres Strebens ein ethischer Gewinn, durch manche zarte Empfindung ein ästhetischer Reiz, ist sie nur eine interessante Episode, ohne Zukunft.

❋

Das Programm der „deutschen Gesellschaft für christliche Kunst" kennt man aus dem begleitenden Text, der ihren Jahresmappen regelmässig beigegeben wird. Hier wurde, und wohl nicht in unbewusstem Gegensatz zu Beuron, des Oefteren ausgesprochen, dass die religiöse Kunst, soll sie lebenskräftig sein, sich von dem Gang der allgemeinen Entwicklung nicht ausschliessen dürfe. Sie muss nicht nur in allem Technischen auf der Höhe der Zeit stehen, sondern auch in der Auffassung des biblischen Stoffes eine moderne Gesinnung bekunden. „Unsere Heiligengestalten müssen aussehen und sich bewegen, wie wir es uns vorstellen, gemäss unserer eigenen Kenntnis der heiligen Schrift und Heiligengeschichte, gemäss der uns eigentümlichen Auffassung von Religion und ihrer Bethätigung." Die „deutsche Gesellschaft für christliche Kunst" verlangt eine „christliche Gegenwartskunst" oder wie es am prägnantesten formuliert wurde: einen „katholischen" Uhde. Soweit die sehr annehmbare Theorie; die Praxis wird uns auf der Ausstellung geboten. Und weiter als sonst gehen in diesem Falle die feindlichen Schwestern auseinander. Der heilige Ignatius und der heilige Borgias von Leo Samberger sehen wie Porträts der Herren X. und Y. aus; die Apostelstatuen von Max Heilmaier gleichen Standbildern zweier Universitätsprofessoren. Der Vorwurf richtet sich nicht dagegen, dass die Heiligen wie münchener Bürger, die Apostel wie Gelehrte, sondern dass sie eben gar nicht wie Heilige und Apostel wirken. Der Maler und der Bildhauer sind, ohne Charaktere zu schaffen, am Aeusserlichen des Modells haften geblieben. Völlig grotesk erscheint die missverständliche Verknüpfung moderner und religiöser Elemente im „christlichen Kunstgewerbe": ein weisser Heiliger, der zwischen Tintenfass und Streusandbüchse auf einem blauen Porzellan-Schreibzeug sitzt. Wie sich Altes und Neues kongruent decken lässt, zeigt in der Ausstellung einzig Josef Huber-Feldkirch. Sein Mosaik „der heilige Nikolaus" ist, obwohl im Format vergriffen, eine respektable Leistung und seine Glasfenster, besonders das mit dem heiligen Andreas, sind sehr bemerkenswert. Noch muss gerechterweise die merkwürdige, kaum beabsichtigte, dafür umso echtere Bierstimmung verzeichnet werden, die den eher wie zum Dämmerschoppen als zu einem Mysterium verdunkelten Raum erfüllt. Fast vermisst man St. Gambrinus.

❋

Es wird offenbar, dass den beiden von katholischer Seite unternommenen Versuchen, eine moderne religiöse Kunst zu schaffen, höhere Bedeutung nicht zugesprochen werden kann. Prüfen wir, was den weltlich gesinnten Künstlern, vor allem den Veranstaltern der Ausstellung, den wiener Secessionisten, auf dem ungewohnten Felde gelang. Man sah schon im Frühling, als innerhalb der Vereinigung die bedauerliche Trennung erfolgte, der ersten Ausstellung der Rumpfsecession mit begreiflicher Spannung entgegen, die sich noch steigerte, als bekannt wurde, dass religiöse Kunst das Thema sein werde. Weil sich jene Mitglieder, die nur malen und ausstellen wollten, durch die inhaltlich geschlossenen, dekorativen Ausstellungskunstwerke der Stilisten geschädigt fühlten, schied die Klimtgruppe, in der, neben dem Führer, Moll, Hoffmann und Moser die erste Rolle spielten, aus dem alten

KARL MÜLLER, ERSCHAFFUNG DES WASSERS

Apsis, die er den Malern zur Ausschmückung überwies. Ihren Darstellungen, die auf Korksteinplatten mit Mörtelverputz ausgeführt sind, liegt als gemeinsamer Gedanke „die Taufe" zugrunde. Die Koncha hat Ferdinand Andri mit der Dreifaltigkeit, mit Engeln und den Aposteln Petrus und Paulus machtvoll verziert; darunter wurde Karl Ederers wunderschönes Glasfenster eingesetzt und davor ein grün marmornes Taufbecken mit einem vergoldeten Johannes gestellt: ein dekorativer Klang von entzückender Wirkung. In würdiger architektonischer Umrahmung reihen sich rechts und links je drei Bilder aus dem alten und neuen Testament an: die „Erschaffung des Wassers" von Karl Müller, die „Erbsünde" von Pater Wilibrord, der „Durchgang durch das rote Meer" von Rudolf Jettmar, die „Taufe des Aethiopiers" von Maximilian Lenz, der „Kindermord" von Josef Engelhart, „der gute Schächer" von Friedrich König. Ist auch Einzelnes nicht immer geglückt — unter den Bildern erscheinen neben Andris Koncha Müllers und Jettmars Arbeiten als die besten — ist dennoch das Ganze als eine erstmals versuchte moderne Ausgestaltung einer Kirchenwand wertvoll und entwicklungsgeschichtlich vielleicht nicht ohne Bedeutung.

ruhmwürdigen Verbande. Und nun veranstalteten eben diese „Naturalisten" eine Ausstellung, deren Stoff mehr denn je raumkünstlerische Gestaltung erfordert. Josef Plecnik wäre auch der berufene Architekt gewesen, sie mustergültig zu schaffen. Er ist neben Olbrich und Hoffmann der begabteste Wagner-Schüler, hat kürzlich das beste moderne Haus in Wien gebaut und ist andrerseits von einer südslavischen Inbrunst des religiösen Gefühls durchglüht. Aber da ihm bisher eine wirkliche Kirche zu bauen nicht gegönnt war, verschmähte er es, kirchliche Räume in falschem Material, mit unechten Mitteln, zum Scheine zu bilden. Er hielt den Ausstellungscharakter fest, errichtete nur als Abschluss des grossen Saales eine

Gegenüber der Apsis wurden vier Kartons angebracht, die der Krakauer Josef v. Mehoffer für die Fenster der Kathedrale zu Freiburg in der Schweiz entworfen hat. Diese Glasfenster, wohl die schönsten moderner Kunstübung bei uns, stellen alles was der gepriesene Melchior Lechter machte, in trüben Schatten. Leider geht es nicht an, sie in der Reproduktion zu zeigen; sie hätten ihr Grösstes dabei verloren, die berauschende Rhythmik der Farbe.

❊

Im letzten Saal hängen ein paar gute Bilder nicht immer gut nebeneinander. Von Eduard v. Gebhardt ein malerisch etwas spröder „Christus", dessen sprechende Haltung und Geste eher die des Predigers in der Wüste ist. Von Uhde ebenfalls ein „Christus", blond, rötlichen Gewandes, in wundersam lebendem und belebendem Licht, dann die „Predigt am See", künstlerisch nicht ganz so hochstehend wie des Meisters frühere religiöse Bilder, aber auch nicht so genrehaft pointiert, in die blaue Stille des Sees und die abklingenden Farben des Spätnachmittags unvergesslich getaucht. Ferner ein toter „Christus", in schwarz-blau-grüner Tönung, die Stuck in solchen Fällen liebt. Merkwürdig ist, dass auf dem Rahmen aus Evang. Matthäi 27 zitiert wird: „. . . . . und Joseph nahm den Leib und wickelte ihn in eine reine Leinwand . . . .", im Bilde jedoch ein nackter Leichnam gemalt ist. Das fiele bei anderen Künstlern gar nicht auf; für Stucks ein wenig ungeistige, äusserlich arrangierende Art ist es bezeichnend. Schliesslich von Lovis Corinth eine „Grablegung", „gemalt und geschenkt seiner Geburtsstadt Tapiau", ein starkes Werk seines kraftvollen, zuweilen kraftmeiernden Pinsels. Unter den französischen Bildern fällt ein 1895 gemalter wunderschöner Gauguin auf, „Traum des heiligen Josef" benannt: die noch konsequenter als Prinzip festgehaltene Manet'sche Farbenfläche und verschärfte Degassche Zeichnung in Gauguin'scher Synthese und Fortführung zum Stil hin, diesmal nicht wie sonst von den exotischen Reizen Tahitis umspielt. Daneben drei Sachen von Maurice Denis, die man aus dem letzten „Salon" kennt. Wer dieses Künstlers ganze Bedeutung für die moderne religiöse Malerei ermessen will, muss in le Vésinet bei Paris die Schulkapelle und die zwei Kirchenkapellen gesehen haben, die Denis ausgemalt hat. Von der blütenweissen Schönheit und Süsse, von dem durch Anmut und Güte gesänftigten Genie dieser Fresken ist in der „Huldigung" in „Notre Dame de l'école" und in der „Anbetung der heiligen drei Könige" mancher Reflex zu spüren. Aus Belgien ist Léon Fréderic zu nennen, der in seinem Triptychon „der heilige Franziskus im Walde" die hagere Silhouette und die braune Kutte des Heiligen bald den der Predigt lauschenden Rehen, bald einem einsam verwitternden Baumstamm reizvoll anzunähern weiss, als wollte er fein daran erinnern, dass Franz die Tiere und Bäume Brüder und Schwestern nannte.

❊

Sonntag, den 2. Mai 1824, vermerkt Eckermann: „Wir sprachen sodann, nach flüchtiger Berührung anderer Gegenstände, über die falsche Tendenz solcher Künstler, welche die Religion zur Kunst machen wollen, während ihnen die Kunst Religion sein sollte. Die Religion, sagte Goethe, steht in demselben Verhältnis zur Kunst, wie jedes andere höhere Lebensinteresse auch. Sie ist bloss als Stoff zu betrachten, der mit allen übrigen Lebensstoffen gleiche Rechte hat. Auch sind Glaube und Unglaube durchaus nicht diejenigen Organe, mit welchen ein Kunstwerk aufzufassen ist, vielmehr gehören dazu ganz andere menschliche Kräfte und Fähigkeiten. Die Kunst soll aber für diejenigen Organe bilden, mit denen wir sie auffassen; thut sie das nicht, so verfehlt sie ihren Zweck, und geht ohne die eigentliche Wirkung an uns vorüber . . . ."

CHARLES CONDER, FÄCHER

DIE
BERLINER FÄCHERAUSSTELLUNG

VON

FELIX POPPENBERG

Erlesene kulturelle Reize bietet die Fächerausstellung in den Salons von Friedmann & Weber.

In einer Inscenierung voll Geschmack, in einer Umgebung, die ohne Stilpedanterie den verschiedenen Gruppen eine gewisse Zeitatmosphäre giebt, ruhen in Vitrinen Fächer vergangener Jahrhunderte, heroische und pastorale Liebestrophäen, von denen ein Echo du temps passé uns anweht, ein Erinnerungshauch verblasster Zärtlichkeiten, und Fächer unsrer Tage, unberührt noch und ingénuehaft, von Künstlerhand aus neuem Geist gebildet. Die retrospektive Abteilung, die nur kurz gestreift werden kann, gewährt mit ihrer Kollektion aus Privatbesitz ein konzentriertes und vielseitiges Bild von der schillernden Fächerverwandlung der Epochen. Wechselnde Physiognomien ziehen, associationenweckend — vor allem denkt man an die poésie fugitive des Porzellans — vorüber. Alle Dekore des achtzehnten Jahrhunderts erscheinen im Spiegelbild des gemalten oder gestochenen Fächerblattes: olympische, schäferliche, biblische Staffage; Allegorien und Triumphe; Haupt- und Staatsaktion der Toilette; Festintermezzi und musikalische Gruppen; gegen Ausgang des Jahrhunderts dann Wedgewood-Elegie und Epigrammatik, Chinoiserien und andere Exotik; Motive empfindsamer Reisen, italienische Veduten, Wertherscenen; auch ein Beispiel jener französischen Aktualitäts- und Extrablattfächer, die in der Revolutionszeit und im Direktoire alle Sensationen der Zeit geschäftig auf ihren leichten Flügel nahmen; dies Beispiel ist ein Assignatenfächer aus bunt durcheinandergeschobenen Schatzanweisungen „auf die Nationalgüter“.

Fesselnde Studien angewandter Kunst lassen

sich an den Gestellen machen: an den Stabfächern, die ganz Gestell sind, aus durchbrochenem Elfenbein, Perlmutt, Schildpatt, Fischgräte oder „Vernis Martin" bemaltem und lackiertem Elfenbein, und an den Faltfächern mit Pergament- und Seidebespannung, die ihre Griffstäbe und die beiden Seitendeckplatten kostbar ausstatten in Schnitzarbeit, Filigrantechnik, mit Inkrustationen, Juwelenzieraten, Email-Cloisonné und Tauschierkünsten.

Stabfächer, die in dem freiliegenden Gefüge ihrer Glieder etwas sehr Organisches darstellen, die durch die sichtbare Teilung viel weniger zu missverständlichen Kompositionen verführen als die Ueberzugfächer mit gespanntem Blatt, sind nur vereinzelt in der modernen Abteilung. Es scheint, dass die andere Gattung, die grösseren Kompositionstakt verlangt, den künstlerischen Ehrgeiz stärker reizte.

Die Aufgabe, die hier gestellt ist, klarer vorzustellen, dienen ein paar amusante Gegenbeispiele aus den berühmten siebziger und achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts.

Der „Künstlerfächer" dieser Zeit, an dem sich alle Modemaler bethätigten, bot meistens nichts anderes als eine Probe von dem Stoffgenre der betreffenden Berühmtheit, wahllos, beziehungslos auf das Fächerblatt übertragen. Das war in seiner Art eine genau so wesenlose Zufallsdekoration als jene andere der Autogrammfächer mit den Namenszügen der Tagesgrössen.

Wenn man das Werk der Karlsruher Fächerausstellung, des Denkmals jener Zeit durchblättert, so fallen als besonders charakteristisch der Fächer des Tiermalers mit dem riesigen Eisbär auf, und der Fächer des Marinemalers mit dem wellenumbrandeten Schiff in schwerer Seenot.

Das Fächerblatt hielt geduldig still zu diesen Ablagerungen, die weder eine stofflich inhaltliche Beziehung hatten, noch in ihrer Komposition der charakteristischen Rundbogenform und der beweglichen Falteigenschaft des Fächers entsprachen.

Es war zu erwarten, dass die künstlerische Behandlung in unseren Tagen konsequenter ihre dekorative Bethätigung aus dem Wesen, dem Zweck und den besonderen Kennzeichen des Objekts ableiten würde.

Das findet man auch, mit geringen Ausnahmen, bestätigt.

Vor allem hat van de Velde die Aufgabe logisch zu Ende gedacht und dabei Zweiflern bewiesen, dass die logisch-konstruktive Sprache sehr zart und lyrisch sein kann.

HENRI VAN DE VELDE, FÄCHER IN BLASSBLAUER STICKEREI MIT GOLDPAILLETTEN — MIT BEWILLIGUNG VON FRIEDMANN & WEBER

LUDWIG VON HOFMANN, FÄCHER IN WEISSER GAZE MIT AQUARELLMALEREI UND PAILLETTENSTICKEREI

MIT BEWILLIGUNG VON FRAU MARGARETE ERLER

CURT HERRMANN, FÄCHER

MIT BEWILLIGUNG VON FRIEDMANN & WEBER

MAX FLEISCHER-WIEMANS UND FRAU, FÄCHER AUS JAPANISCHER ROHSEIDE

MIT BEWILLIGUNG VON FRIEDMANN & WEBER

Van de Velde geht von der Anatomie, dem Skelett des Fächers aus und von seiner Eigenschaft der wechselvollen zusammenlegbaren Fläche. Während die Fächerdekoration vorwiegend das gespannte glatte Blatt zum Bemalen wählt, zieht van de Velde den einzelnen Stab vor, der jeder für sich seinen Dekor bekommt. Dieser Dekor ist Stickerei. Und diese Stickereien, vom weimarer Paulinenstift ausgeführt, betonen in ihrer Führung den Lauf und die sich nach oben verbreitende Gestalt der Stäbe auf dem Seidenblatt. Das konstruktive Gefüge des Objekts, seine Notwendigkeitsbedingung wird in einer Schmuckform reflektiert und ausgedrückt. Van de Veldes Art und Kunst ist, aus der Not eine Tugend, aus Notwendigkeiten ästhetische Werte zu gewinnen.

Diese gestickten Liniengebilde bestechen durch ihre Farbenstimmung, und keinen kleineren Reiz hat ein Stück, das aus solcher Schulung hervorgegangen, der E. v. Scheelsche Fächer, perlmutter- und hellgrün schimmernd.

Die bemalten Fächer betonen in ihrer Komposition meist die Rondelform, sie geben sich dabei natürlich auch weniger stofflich, darstellerisch als ornamental. Der Rondelform entsprechen gut schwebende, auf- und abwogende Tanzmotive, Reigenvariationen. Das zeigt in hoher Vollendung Ludwig von Hofmann: aus farbigen Wolken tauchen duftige Wolkengebilde, schwebende, gleitende, wie in Hauch zerfliessende Figuren.

Man hat bei dieser luftig leichten Komposition auch das Gefühl, dass der Künstler an die beflügelte auf- und abschwingende Bewegung, an die Ariel- und Aeolus-Verwandtschaft des Fächers gedacht hat.

Magische Farbenspiele, changierende Lichtwellen, Serpentintänze voll unendlicher Melodie im bewegten Elemente des wehenden Fächerflügels — das sind auch die lebendigen Motive für die koloristischen Phantasien de Feures, Curt Herrmanns, Elisabeth von Hahns. Das flimmernde Pointillieren kommt bei diesen Aufgaben zu gesteigerter Wirkung. Es funkelt und schwirrt von leuchtender Atmosphäre.

Solche „lumineusen" Reize schmücken noch in sehr aparter Art die Fächerentwürfe Emil Orliks. Kaleidoskopische Japonerien, ein ornamentaler Blütenregen ist darüber mit sublimem Geschmack verstreut. Wie aus mattem Goldstaub der Aventuringläser und aus Schmetterlingsschmelz zusammengeweht erscheint diese Fläche.

Dankbar für Fächerbespannung erweist sich rohe Seide mit Dekor in Battik-Technik, Papageien- und Pfauenmotive, in rostrotem Grunde schwimmend. Die Fleischer-Wiemans zeigen das.

FÉLIX AUBERT, FÄCHER

MIT BEWILLIGUNG VON FRIEDMANN & WEBER

Reich bestellt ist die Spitzenabteilung. Auberts farbige Points, die Arbeiten von Margarete Erler und die Leistungen der wiener Schule verdienen hier Anerkennung. Auch hier sieht man ein sicheres Erfassen der Aufgabe. Die Fläche wird nicht nur mit Spitzen ausgefüllt, sondern man strebt nach Raumkunst; man betont z. B. den Randbogen durch ein Blüten- oder Fruchtkranzmuster. Man macht aus den Spitzen das Rahmen- und Rankenwerk und lässt auf der Innenpartie gern das Netzwerk als glattes Gitter stehen, so dass sich interessante Gegenspiele ruhiger und bewegter erfüllter Flächen ergeben.

Ein Besonderes bringen die Arbeiten Morawes. Er belebt den antiken Stielfächer mit dem Strauss von Federn wieder, der auf Tizians Laviniabildern pompös figuriert. Die künstlerische Behandlung dabei gilt dem Stiel. Er ist aus Elfenbein und sein Schmuckstück, das verbreiterte Feld, in dem die Federn sitzen, ist mit einem zarten leicht golderhöhten Relief gefüllt, bei einem zweiten Exemplar mit einem überkreuzten Stabwerk von Schildpatt. Diese Fächer scheinen aus ähnlichen Neigungen zu hieratisch-königlichem Zierrat zu stammen, wie mancher schwere dumpfe Schmuckprunk bei Lalique, der mehr zu geträumten als zu wirklichen Frauen passt — erregender, ekstatischer Salambo-Stil inmitten der Zweck- und Nutzrealismen der Gegenwart.

MARGARETE ERLER, WEISSDORN UND ROSENBORDÜRE

CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Bei Schulte war eine Ausstellung Herkomer. Unter wie veränderten Zeichen! Ehedem war Herkomer berühmt. Ich erinnere mich, wie mir 1889 der alte Israels sagte, er hätte ein Porträt gesehen, das von Herkomer gemalt sei – der reine Frans Hals: so, denke er, „würde Frans Hals malen, wenn er heute auf die Welt gekommen wäre". Das sagte der alte Israels, wörtlich! Dies Gespräch hatte drei Jahre, nachdem die Catharina Grant in Berlin ausgestellt worden war, stattgefunden. Das Bild aber, mit dem Hubert Herkomer den ernstesten Anspruch auf Ruhm zu erwerben schien, war „the last muster", die Darstellung der englischen Invaliden in ihrer Kirche, bei der Totenfeier für einen der Ihrigen, ein in jenem Moment wahrhaft gutes Werk.

Die Ausstellung bei Schulte zeigte uns Alterswerke des Künstlers, der inzwischen eine Allerweltsberühmtheit geworden ist und für den die junge Generation nicht einen Pfennig von Liebe mehr übrig hat. Die Ausstellung zeigte uns untermittelgute Porträts, ein entsetzlich triviales Bildnis eines Herrn im Gehrock mit seidenen Aufschlägen, das roh hingehauene Bildnis eines vierzehn- oder fünfzehnjährigen Mädchens und die Erklärung für alle diese Schandthaten: ein Selbstporträt Herkomers mit seiner Frau, der er einen ungemein teuren Mantel umbindet, er und sie gehen zu Hofe. Um den grossen Luxus mitmachen zu können, muss der Künstler schlecht und recht Geld verdienen. Nicht ohne Anteil und Mitleid betrachtete man das Gesicht des Künstlers auf diesem Selbstporträt. So also sieht er jetzt aus, das Energische ist in einer gewissen Weise dem Gesicht erhalten geblieben, die Schönheit ist davon. Ehedem hatte er beinahe schwärmerisch ausgesehen, mit seinem Christusbart. Seit vielen Jahren – seit einer Reise nach Amerika, auf der er alle die amerikanischen Geschäfts- und Sportsleute bartlos sah – geht er bartlos. Auch ist der schwärmerische Künstler von ehedem jetzt mit Orden bedeckt. Er malte sich sogar mit zu vielen von ihnen, degradierte sein Äusseres zu dem einer Hofschranze. Man brauchte nicht nur diesen Beleg, um zu konstatieren, dass er das Schicksal manches Roturiers geteilt hat, der aus Freude am Glanz das Wertvollste, das in ihm lag, nicht reif werden lassen wollte. Mit seinem Instinkt für alles Vornehme hat

der alte Watts dieses Unvornehme in Herkomer erkannt und auf ihn, als den einzigen Künstler, der ihm von Grund aus zuwider war, weidlich gescholten.

❋

Wir dürfen uns aber nicht verhehlen, auch jetzt noch nicht einmal, wo Herkomer auf dem Abstieg ist, dass sich in diesem rüstigen Maler eine wenn nicht feine, aber entschiedene Begabung ausspricht. Bei Schulte sind die beiden Riesenbilder ausgestellt, die Herkomer dem Rathause von Landsberg am Lech – er ist bei Landsberg geboren – geschenkt hat: „eine Bürgerversammlung“ und „eine Ratssitzung“. Wir sehen, wie viel Geschicklichkeit und Gedächtnis und zusammenfassende Kraft dieser Maler aufweist, der offenbar nur kurze Zeit in Landsberg weilte und doch Gelegenheit fand, wenigstens einige Köpfe der als Bürgerabgeordnete zu Porträtierenden brillant aufzufassen; und auf beiden Bildern hat er die barocken Rathausgemächer, und aus den geöffneten Fenstern den Blick auf den altertümlichen stillen Marktplatz, mit erheblicher Virtuosität festgehalten.

Jetzt ist ja die Liebe für die Schotten, für diese schmutzigen „boys of Glasgow“, die während einiger Jahre mit ihren Pseudo-Velazquez-, Pseudo-Whistler- und Pseudo-Jacob Maris-Tönen so viel Enthusiasmus erregt haben, wieder im Abnehmen. Es ist darum nicht weiter verdienstlich, ihrer sterbenden Glorie einen Todesstoss zu versetzen. Sonst könnte man sagen, dass selbst der rohe und barbarische Herkomer, kulturlos in seiner Malerei wie er ist, eine noch immer anziehendere, weil interessantere Erscheinung ist als diese Schotten. Man möchte das gerade doch noch sagen, weil Herkomer von unserer Jugend, die so toll auf die Schotten hereinfiel, jetzt gar zu sehr verachtet wird.

❋

Bei Paul Cassirer war eine höchst interessante Ausstellung von Arbeiten aus den letzten fünf Jahren Max Liebermanns. Eine ganz überraschende Entwicklung zeigte sie bei dem Künstler im Kolorismus. Er ist in der neuesten Zeit farbig heiter geworden wie er es nie zuvor gewesen war. Das strahlendste Bild in dieser Ausstellung war seine „Judengasse in Amsterdam“, wo man im Mittelpunkt eine Auslage von grünem Gemüse sah und im tiefen duftigen Blau von Häuserschatten dieses fette Grün Ergänzung und Kontrast fand. Eine nicht zu zahlreiche Menschenmenge in gemächlicher Bewegung ist auf dieser Judengasse in skizzierter Weise dargestellt. Das Ganze höchst meisterlich. Man sah die Einwirkung, die van Gogh auf Liebermann geübt hat. Liebermann hat van Gogh aber in seine Weise hinübergebogen, hat van Gogh sozusagen in die Zucht der alten Holländer genommen, hat nur im Zentrum des Bildes das kolossal Kecke von van Gogh gelten lassen und über die Ausläufer des Bildes ein schummeriges Halbdunkel gebreitet.

❋

Die übrigen Genrebilder der Ausstellung waren zum grössten Teil bekannt. Es waren reizende Arbeiten darunter. Sehr schön ein Bild, das für die wiener Galerie bestimmt ist.

Unter den Bildnissen sah man eine Porträtstudie des Geheimrats Bode in feinem grauen Ton. Trotz der Vorzüge, die dem Bodeporträt Liebermanns im Kaiser Friedrich-Museum einen besonderen Rang zuweisen, muss dieses, bisher unbekannt gewesene, Bodeporträt in der Ausstellung noch erheblich höher gestellt werden. Es hat mit dadurch etwas so Vorzügliches bekommen, dass die Technik ganz eigentümlich ist. Die Bildfläche ist nur mit wenig Farbe bedeckt, die sich in der Wirkung dem Pastellstaub nähert, ohne trocken wie Pastellstaub zu sein. Mit diesen feucht *gewesenen* aber pastellhaften Tönen hat die Leinwand etwas merkwürdig Immaterielles bekommen. Die Zeichnung des Bodeschen Kopfes ist sehr schön; im Kopf liegt etwas Majestätisches. Das alles wirkt nun durch die transcendentale Farbschicht hindurch.

❋

Im verjüngten Salon Fritz Gurlitt fand eine vorzüglich, das heisst sachlich zusammengestellte Ausstellung Fantin-Latours statt. Da dieser Maler die Kritiklosigkeit gehabt hatte, viele Nymphenbilder zu malen, obwohl ihm für diese Schöpfungen die Phantasie, die Kaprize und der Kolorismus fehlten, so hat der Salon in einer Sammelausstellung auch diese Seite des Wesens von Fantin-Latour berücksichtigen müssen. Wir lassen uns durch das Mode gewordene Geschrei, dass Fantin auch auf diesem Gebiete ein grosser Künstler gewesen wäre, nicht beeinflussen, sondern äussern unsere Ansicht ruhig dahin, dass Fantin als Nymphenmaler einfach ennuyeux war – nichts weiter.

Aber er erstarkt kolossal, wenn er wieder den Boden berührt, wenn er diese Luftgebilde aufgiebt, für die ihm alle Voraussetzungen fehlten, in denen er nur ein schwacher Schüler war, steif, erfindungslos, arm und unzulänglich.

In seinen der Wirklichkeit nachgebildeten Blumenstücken ist er wundervoll. Ein wunderbares Blumenstück: Päonien, blond, vollkommen, in sich vollendet, von einer zarten Individualität, ebenso wie ein Stillleben mit weissen und roten Rosen verkündeten auf dieser Ausstellung Fantins Qualität in vorzüglicher Weise. Unter seinen Porträts ist bezüglich eines Jugendbildes, „die beiden Schwestern des Herrn Fantin“ zu sagen, dass sie edel gestellt, intim gesehen sind, dass sie vergessen haben, dass es einen Beschauer giebt. Aber doch ist das

Bild nicht hervorragend, es ist russig. Herrlich hingegen ist das Jugendbild Fantins, das ihn selbst darstellt, auf einem Stuhl vor der Staffelei hockend. Er sitzt etwas verwahrlost da, ein Mittelding zwischen Musiker- und Malererscheinung, vielleicht noch mehr Musiker- als Malererscheinung. Das Bild ist von einem sonoren Ton, im schönsten Sinne „altmeisterlich", an unseren Leibl gemahnend, etwas leichter als Leibl — ein ins Französische übertragener Leibl. Es ist weich, harmonisch und noch realistisch.

Ein für die Hauptepoche Fantins vollkommen bezeichnendes Bild ist sein Porträt einer etwas ältlichen, gedankenumsponnenen Dame in einem grauen Kleid, ziemlich hell – in einem hellen Halbton gemalt. Es ist liebevoll gesehen und sehr delikat durchgeführt, ein fabelhaft aufrichtiges Porträt, ungeschminkt, ungekünstelt. Es ist wie von einem Photographen, der die Dezenz eines gutbürgerlichen französischen Porträtmalers aus dem achtzehnten Jahrhundert hätte.

❁

Paul Meyerheim hat im Dezemberheft der deutschen Rundschau den ersten Teil von Erinnerungen an seinen guten Freund Adolf Menzel veröffentlicht, aus denen schon Einiges in die Tageszeitungen übergegangen ist, so dass wir mit einer Rekapitulation zu spät kämen. Unter den noch nicht kursierenden Mitteilungen seien die folgenden hervorgehoben:

Menzel „verglich das Lasieren oder ähnliches Überleiten mit durchsichtiger Farbe mit dem Pedal am Klavier und meinte, ein guter Klavierspieler könne alles so gut spielen, als hätte er das Pedal angewendet, aber es müsse eben doch wirklich alles gespielt werden, ohne dass die Töne sich verwischen.

War es früher die scheinbare Abneigung gegen die Ölmalerei oder war es die starke Empfindung für absolute Richtigkeit der Wiedergabe der Natur, dass Menzel darauf verfiel, die meisten seiner Arbeiten in Gouachefarbe herzustellen? Ihm erschien es nicht richtig, dass man einen trockenen Stein, einen sandigen Weg, ein wolliges Schaf so darstellte, als wenn diese Gegenstände alle in Öl und Firnis getränkt seien, und das so viel bewunderte sogenannte Email der Bilder aus der Schule von Fontainebleau hat er nie erstrebt. So hat er seine grössten Wahrheiten in Pastell, Aquarell und Gouachefarbe ausgesprochen. In frühester Zeit machte Menzel seine meisten Studien zu den grossen Bildern in Pastellfarben. Doch kam er später davon wieder ab, weil keine genügenden Mittel entdeckt wurden und leider bis heute nicht entdeckt worden sind, um dies ausgezeichnete Material gut zu fixieren."

Menzel „vermied es, die reine Leinwand zuerst mit einer flüchtigen Untermalung zu bedecken, und verfuhr bei der Entstehung des Bildes derart, dass er mal hier, mal dort mosaikartig ein Stück mit reiner Farbe ohne Malmittel und Öle vollständig vollendete, während alles Übrige reine Leinwand blieb. Kurz vor der Vollendung waren noch Stellen reiner Leinwand bemerkbar. Das erste Bild, das ihn veranlasste, so zu verfahren, war, auch wohl, weil seine Grösse und sein Gegenstand eine flüchtige Untermalung nicht zuliessen, die „Krönung Wilhelms I. in Königsberg". Dieses Bild malte Menzel, weil sein Atelier in der Ritterstrasse mit schönem Südlicht viel zu klein war, in einem Raum des königlichen Schlosses, der eine Art Rüstkammer beherbergte. Hier hatte er seine Leinwand aufgestellt und das ganze Bild mit schwarzer Farbe so sorgfältig aufgezeichnet, dass es wie ein riesig vergrösserter Holzschnitt aussah. Nachdem diese Aufzeichnung fertig, begann er, die einzelnen Figuren nach den herrlichen Skizzen in Aquarell, die vierzehn dicke Mappen im Handzeichnungskabinett der Nationalgalerie füllen, eine nach der andern auszuführen. Dabei schlug er einen sonderbaren Weg ein. Er bestrich die ganze Figur, die er zu vollenden gedachte, mit Robertlack Nr. 7. Es ist dies eine äusserst unsolide, vergängliche, schwer trocknende Farbe, die wie rote Mahagonibeize aussieht. Da aber dem Künstler daran lag, das zu vollendende Stück möglichst lange nass zu erhalten, weil er zu der richtigen Überzeugung gekommen war, dass jede Malerei immer am schönsten aussieht, wenn sie nass in Nass vollendet ist, so liebte er diese schwer trocknende Grundfarbe, die er übrigens bei späteren Werken nie wieder angewendet hat. Bei der Vollendung dieses Krönungsbildes ging er in Bezug auf die Wahl der Personen, die er zuerst auf das Bild bringen wollte, sehr vorsichtig zu Werke. Er sah voraus, dass dies figurenreiche Bild einige Jahre seines Lebens beanspruchen würde, und hatte Angst, dass eines oder das andre seiner ältesten Modelle vorzeitig diese Welt verlassen könnte. Er malte deshalb zuerst den alten Feldmarschall Wrangel auf das Bild."

„Menzel war ein Feind der Ölskizzen für Bilder; er meinte, im Gegensatz zu denen, die behaupten, dass der erste Vorwurf immer der beste, man sei zu Anfang meist der grösste Esel. Auch verdürbe man sich mit einer Ölskizze den Appetit; es sei gerade so, als wenn man vor dem Diner ein Butterbrot ässe."

„Menzel meinte, dass der Reiz der Aquarellmalerei erst mit der Deckfarbe beginne. Er hatte bis zu seinem Ende in seinem ganz altmodischen Tuschkasten einige Honigfarben und viereckige Stücke Deckfarben, deren sich kein erwachsener Mensch mehr bedient. Als Weiss benutzte er das sogenannte Scherbenweiss (fleur de neige), das er in einem uralten, viereckigen Näpfchen, in dem einmal Zahnpasta gewesen war, mit Regenwasser anrieb."

Eine sehr echte altberliner Stimmung empfängt man durch folgende Schilderung:

„An das alte Haus der Marienstrasse stiess ein Gärtchen, und auf die blaugrau getünchten Mauern desselben hatte er zur Freude der Kinder seiner Schwester neben

einer Gartenlaube in Lebensgrösse in Öl einige Papageiständer gemalt, auf denen verschiedene Arraras und Kakadus in schreienden Farben kreischten. Das Innere der Laube war mit einer Schweizerlandschaft dekoriert. Eines Morgens besuchte ich den Freund und fand ihn vor dieser Gletscherlandschaft sitzend, um sich, bereits schon eingeseift, rasieren zu lassen."

Hier umweht uns der Hauch von etwas Fontaneschem.

Es ist angenehm zu erfahren, dass Menzel auf den Wegen dieses Gartens einen Kinderwagen herumzog, „in dem die Kleinen seiner Schwester sassen. Hier entstand nach und nach das unvergleichliche sogenannte Kinderalbum."

Menzels Persönliches, Künstlerisches wird angerührt, wenn Meyerheim erzählt, dass Menzel, als einmal ein Photograph kam, um eine Aufnahme des Ateliers zu fertigen, zu diesem sagte: „Nein, diese (interessante und malerisch unordentliche) Ecke lasse ich nicht photographieren, denn ich habe noch ein Blatt vor: der Tod, der mein Atelier ausfegt, und wenn ich alles dies da photographiert sehe, ist mir die Lust zu meiner Arbeit vergangen."

„Bei allen seinen Gesellschaftsbildern hat er es stets verschmäht, Porträts aus den Hofkreisen anzubringen, und als er einmal darauf aufmerksam gemacht wurde, dass es doch interessant sein müsste, berühmte Schönheiten und bedeutende Leute auf seinen Hofbildern wiederzuerkennen, meinte er, dass er dies deshalb nicht thue, weil das Publikum die Bilder dann immer mit andern Interessen ansehen würde als mit rein malerischen."

Auf einem Herrendiner, zu dem Menzel erschienen war. „Als man aufgestanden und beim Kaffee angelangt war, lehnte sich ein alter Herr mit seinem Arm auf eine Bücheretagère. Menzel bemerkte diese Hand, sagte zu dem würdigen Tischgast, den er gar nicht kannte: „Bitte, lieber Herr, halten Sie mal einen Augenblick still", dann ergoss er sich zu mir in wahrhaft überschwenglicher Weise über die Schönheit der Hand in dieser Stellung und dieser Beleuchtung."

Menzels Gerechtigkeitsgefühl und Beharrlichkeit charakterisiert es, wenn erzählt wird, wie Menzel bei einem Studienausflug in der Umgegend von Kissingen Zeuge wurde, wie ein Hund von einem kleinen Jungen geprügelt wurde. „Was haust du denn den Hund, er hat dir ja nichts gethan; das ist ja ganz albern und ungezogen von dir." Der Junge verstand den Zorn des Meisters nicht und schlich davon. Menzel ging wieder in sein Burgverliess, und ich zeichnete auf dem Hofe weiter. – Meyerheim erzählt dann, wie die Sitzung noch stundenlang dauerte, zu Meyerheims grösster Ermüdung. Man war hungrig geworden, alle waren abgespannt. Nur Menzel war noch immer bei der Arbeit. „Endlich kam der Wagen mit den Damen, die uns schon längst bereit zur Abfahrt glaubten. Mit vereinter Kraft gelang es uns nur mühsam, den heftig opponierenden Freund aus seinem Verliess herauszuziehen. Ich sagte, als er noch Miene machte, die Wirtin aufzusuchen, dass ich längst alles bezahlt habe. Er ging aber doch noch auf diese Dame zu und sagte ihr: „Liebe Frau, sagen Sie doch dem Knaben, dass er nicht mehr unnütz den Hund haut, er hat ihm ja gar nichts gethan, und das ist ganz albern von dem Jungen."

❊

Erinnerungen an Wilhelm Leibl veröffentlicht in der frankfurter Zeitung Herr Karl Longuet. In den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts hauste Leibl in Unterschendorf am Ammersee. „Damals schäumte in dem mächtigen Körper Leibls, der das dritte Jahrzehnt seines Lebens vollendet hatte, die volle, ungebändigte Jugendkraft, und seiner physischen Stärke schienen keine Grenzen gesetzt. Er konnte sich ganz der Jagdleidenschaft ergeben, die ihn Zeit seines Lebens in ihrem Banne hielt, und tummelte bei Wind und Wetter seinen Segelkutter auf dem einsam liegenden Ammersee. Das war die Zeit, in der er zu seiner ganzen Grösse heranreifte und in dem „Fünfbauernbild", in dem „Jäger mit dem Weidenbaum", dem die Zeche bezahlenden Bauern und dem „Ungleichen Paar" offenbarte, was ihm dieses Leben unter Bauern und Fischern bedeutete, mit denen er wie mit seinesgleichen verkehrte."

„Leibl war von mittlerer Grösse, seine Figur ähnelte der eines Seemannes, wie auch sein Gang etwas Wiegendes hatte."

Irgend ein Geheimnis hatten seine Modelle „nicht vor ihm, er war über ihre Wilddiebereien, ihre Teilnahme an Haberfeldtreiben und dergleichen genau unterrichtet, auch blieben ihm ihre Liebeshändel, ihre familiären und wirtschaftlichen Sorgen, Pläne und Hoffnungen nicht verborgen, aber er spielte nur die Rolle des Beobachters, ohne jemals handelnd einzugreifen.

Auch die Jagd brachte Leibl in nahe persönliche Fühlung mit dem Volke. Er war ein so passionierter Jäger, dass diese Leidenschaft bisweilen selbst seine Lust am Malen überwog und er kurzer Hand die Staffelei im Stich liess, um, den Rucksack auf dem Rücken, mit Gewehr und Hund die ihm dank dem Entgegenkommen der Jagdinhaber allenthalben offenstehenden Jagdgründe abzustreifen. Er war ein weidgerechter Jäger und als solcher weit bekannt. Eines Tages bemerkte er auf dem Bahnhof in Rosenheim eine schöne Jagdhündin und liess sich mit deren Eigentümer, einem Bauern, in ein Gespräch über das Tier ein. Als er auf die Frage des Mannes, wer er sei, seinen Namen nannte, wandte sich der Bauer in heiligem Eifer an seine Hündin und sagte zu ihr: „Da schau her, dös is der Loabi aus Oabling, dös is a Jager! dös is a Jager!" Die Schiessfertigkeit Leibls datierte aus seiner frühesten Jugend, und er erzählte, dass er als Knabe auf dem berühmten deutzer Schützenfeste von den Schützen häufig aufgefordert worden sei, für sie zu schiessen.

Das allgemeine Wissen Leibls hielt sich in gemessenen Grenzen, aber er verstand es, um welches Gebiet menschlichen Schaffens auch immer es sich handelte, das Echte vom Unechten zu unterscheiden. Sein Wort fiel bei der Unterhaltung immer ins Gewicht, weil es stets den Kern der Sache traf."

Bei dem Bild des Jägers, das die berliner Nationalgalerie von einem frankfurter Sammler erwarb, ist „das kleine Boot im Hintergrund der Landschaft, das so ganz und gar nicht zu Leibls Art passt," in Frankfurt dem Bilde hinzugefügt worden.

„Für Leibl war die Malerei Selbstzweck. Er malte, weil es ihm Vergnügen machte, und er ging dieser Leidenschaft ebenso eifrig nach, wie seiner Leidenschaft für die Jagd. Nur *der* wird Leibls Kunst ganz verstehen und ganz würdigen können, der davon ausgeht, dass Leibl als ein Meister geschaffen hat, der – was selten einem von der Natur bevorzugten Menschen beschieden gewesen ist – ohne jede Rücksicht auf den äusseren Erfolg von seiner eminenten Begabung einzig und allein Gebrauch gemacht hat, um sich selber Genüge zu leisten."

„Leibl war ganz durchdrungen davon, dass in der künstlerischen Wiedergabe der Aussendinge, die dem betrachtenden Künstler reizvoll erscheinen, die Malkunst sich erschöpft. Unter künstlerischer Wiedergabe ist hierbei jede Art der Zeichnung und Farbengebung zu verstehen, die den Genuss wiederspiegelt und auf andere überträgt, den der Maler bei dem Anschauen und der Wiedergabe des Objektes empfunden hat. Wenn Leibl etwas sah, das seine künstlerischen Instinkte herausforderte, so blieb er entzückt stehen und ging ganz in dem Wohlbehagen auf, das ihm seine Augen vermittelten."

„Zu Anfang der siebziger Jahre hat er mit dem bräunlichen Grundton den letzten Rest zünftiger Schablone preisgegeben und ging befreit von jeder Fessel ganz in dem unverfälschten Genuss des Schauens und Wiedergebens auf."

„Leibl sprach wenig über seine Kunst, zumal er sich wohl bewusst war, dass es eine Unmöglichkeit ist, jemandem das Wesen der Malerei durch Worte zu erschliessen. Wurden in seiner Gegenwart laienhafte Ansichten über die Malerei geäussert, so schwieg er oder verbat sich, sofern der Sprecher ein näherer Bekannter war, eine derartige Unterhaltung mit kurzem „Hör auf, hör auf!" Wenn er einmal seine Ansichten über die Malerei äusserte, so that er es mit lapidaren Worten. Studium der Natur und Malen nach der Natur, aber wirklich malen, das war die einfache Lehre, die er gab."

Leibl bezeugte „für zeitgenössische Maler, die er schätzte, das lebhafteste Interesse. Von Böcklins malerischen Qualitäten hielt er nicht viel, um so höher schätzte er Menzel, der diese Wertschätzung übrigens erwiderte. Von den alten Meistern verehrte er Frans Hals, Rubens, Velazquez, ferner auch Rembrandt so sehr, dass er gern eins oder das andere ihrer Bilder kopiert hätte. Trotz seiner ausserordentlichen Vorliebe für die klassische Kunst machte er nur selten die zweistündige Bahnfahrt von Aibling nach München. Kam er bei besonderer Gelegenheit dorthin, wie dies zum Beispiel im Winter 1889 nach einer Abwesenheit von mehr als zehn Jahren der Fall war, so galt sein erster Gang der alten Pinakothek, und wenn er dann leuchtenden Auges die Schöpfungen seiner Lieblingsmeister, vor allem die Rubens-Bilder der mittleren Zeit, durchmusterte, so empfand er den doppelten Genuss einer unvergleichlichen Kennerschaft, die ihn jede malerische Feinheit auskosten liess, und des Bewusstseins, selbst ein ganzer, ein grosser Maler zu sein, der seine Bilder neben die der Besten stellen konnte."

„Als Leibl das Kirchenbild malte, klagte er eines Abends, dass er eine Faltenpartie am Kleide des Mädchens nicht zu Ende gebracht habe und daher das ganze Stück von neuem malen müsse. Andern Tags fand er zu seinem Erstaunen, dass die Falten genau so lagen wie am Tage zuvor. Das Mädchen hatte sich seine Klage so zu Herzen genommen, dass es die Nacht im Kirchenstuhle sitzend verbracht hatte. Leibl malte nur mit den Grundfarben und mischte sich aus diesen alle Töne. Kam er bei der Arbeit in Feuer, so entstanden mit fast zauberischer Schnelligkeit grosse Partien des Bildes in der köstlichsten Durchbildung."

❋

Eine blödsinnige Nachricht kommt uns aus Paris: ein dortiges Komité ist zusammengetreten, um von dem Schriftsteller Tolstoi eine Reiterstatue anfertigen zu lassen. Es ist genau, als ob man von Attila eine Statue zu Fuss machen liesse. H.

❋

AUKTIONSNACHRICHTEN

In der Versteigerung von Gemälden neuerer Meister im Kunstsalon von Keller & Reiner wurden unter anderen die nachstehenden Preise erzielt: Defregger, Der Jägerseppl, 1800 Mk., Professor Ritter, Die Frauenkirche in Nürnberg mit dem Weihnachtsmarkt, 750 Mk., Thomassin, Am Strand von Scheveningen, 800 Mk., Normann, In den Lofoten, 870 Mk., Professor Schleich, Heuernte, 950 Mk., Gabriel v. Max, Goldköpfchen, 920 Mk., Benlliure y Gil, Strassenscene in Barcelona, 1550 Mk., Defregger, Andreas Hofer, 2600 Mk., Kauffmann, Bauernmädchen, 700 Mk. und ein Künstlerfächer von elf münchener Künstlern, 2900 Mk.

❋

Das Ergebnis der Versteigerung Cronier mit ihren berühmten Fragonards und ausgezeichneten Tapisserien

war über 5 Millionen. Wir geben von der Versteigerung, die am 4. und 5. Dezember in der Galerie Georges Petit stattfand, einige Zahlen im Anschluss an den „Kunstmarkt“ wieder.

Oelgemälde alter Meister

J. B. Chardin, „Le Volant“. Bez. und dat. 1751, in geschnitztem Holzrahmen aus der Zeit Ludwigs XV. (81×64) 140000 Fr. (an Henri Rothschild).

Derselbe, „Les Osselets“. Rahmen in geschnitztem Holz aus der Zeit Ludwigs XV. (81×64) 50000 Fr. (an M. Charley).

Zwei Bilder aus der französischen Schule: „Parkkonzert“ (166×104) und „Frühstück bei der Fontäne“ (166×104) kamen für 180000 Fr. an den Kunsthändler Kleinberger. Derselbe erwarb noch ein anderes Bild aus der französischen Schule, „La Promenade galante“, für 15600 Fr.

Honoré Fragonards „Billet doux“ in prächtig geschnitztem Holzrahmen aus der Zeit Ludwigs XV. (83×67) kam für 420000 Fr. in den Besitz von Herrn Wildenstein; dagegen wurde „Die Lesende“ von demselben Meister (81×65) für 182000 Fr. von Ducrey ersteigert. Für Fragonards Mädchenporträt (7,5×6,5) wurden 3800 Fr. bezahlt.

Ein Thomas Gainsborough, Porträt des Sir Campbell (76×63,5), ging für 65000 Fr. in den Besitz des Herrn Wallis, während eine kleine Landschaft (23×18) desselben Meisters um 6600 Fr. von Adam erstanden wurde.

Für Jacques Lajous „Schaukel- und Tanzbelustigungen“ (40×32), in geschnitztem Rahmen aus der Zeit Ludwigs XIV., wurden 4600 Fr. bezahlt (Kleinberger).

Loutherbourgs „Galanter Schäfer“ (38×29) erzielte 4900 Fr.

Lawrences Bildnis der Miss Day, in geschnitztem Holzrahmen aus der Zeit Ludwigs XVI., erzielte 43000 Fr. und ging in den Besitz des Herrn Kraemer über.

Natoires „Festmahl der Göttin“ (98×130) ergab 3000 Fr.; dagegen wurden zwei Sopraporten (82×161) desselben Meisters mit Darstellungen der Geburt der Venus und der überraschten Flora für 4500 Fr. ersteigert, während zwei demselben Maler zugeschriebene Sopraporten mit Darstellungen des triumphierenden und besiegten Cupidos (81×155) die Höhe von 5500 Fr. erreichten. Alle diese Werke Natoires erwarb Le Roy.

Nattier, Mutmassliches Porträt der Mme. Tocqué, bez. (55×46) in geschnitztem Rahmen aus der Zeit Ludwigs XV. erzielte 65000 Fr. (Stettiner).

Perronneau, Bildnis des M. Dupéril, bez. u. dat. 1771, ergab 8100 Fr. (M. Seligmann).

Reynolds' Männliches Porträt (76×63) erzielte 30000 Fr. (M. Cognacq), während eine Porträtskizze, Lady Stanhope darstellend (25×30), für 10000 Fr. versteigert wurde.

Romney wurde dreifach versteigert: Sein „Milchmädchen“ (76×63), in prächtigem Rahmen aus der Zeit Ludwigs XV., ergab 30000 Fr. (Malfait). Sein Porträt der Herzogin von Leinster (81×65) wurde für 5800 Fr. versteigert (Stettiner), während eine weibliche Porträtskizze (46×39) 9500 Fr. erzielte (Kahn).

Watteaus prächtiges Bild „Die eingeschlafenen Liebenden“ in geschnitztem Holzrahmen aus der Zeit Ludwigs XIV. (75×54), erreichte eine Höhe von 152000 Fr. (Seligmann), dagegen erzielte „Le Lorgneur“ desselben Meisters (32×24), in Rahmen aus der Zeit Ludwigs XV., nur 6500 Fr.

Aquarelle, Pastells und Zeichnungen

Französ. Schule des 18. Jahrh., „Im Park“. Zeichnung, 18×12, 300 Fr. „Die Kirschen“, Tuschzeichnung, 21×17, 2400 Fr. — Fragonard, Der entwichene Stier. Aquarell, Rahmen Zeit Ludwigs XVI., 34×43 (Herzog Decazes), 35500 Fr. Blondes Kind. Elfenbeinminiatur, oval, 7×6, 4200 Fr. — Gainsborough, Meditation. Oval Gouache, 71×55 (Cognacq), 65000 Fr. — F. Gérard, Bildnis der Elisabeth de la Ville-Leroux. Bleistiftzeichnung, 38×29, 4400 Fr. — Greuze, Zwei Kinderporträts. Tuschzeichnung, 12×18, 910 Fr. — Hall, Schule von, Bildnis der Gräfin Angevillez. Runde Elfenbeinminiatur, 5800 Fr. — Quentin de la Tour, Bildnis des Kupferstechers Schmidt, in Rahmen von geschnitztem Holz, Zeit Ludwigs XIV., Pastell, 62×48 (Meunier), 77000 Fr. Selbstporträt. In ähnlichem Rahmen, Pastell, 64×50 (G. Sortais), 70100 Fr. Porträt des Comte de Coventry. Pastell, ähnlich gerahmt, 69×57, 36000 Fr. Porträt der Comtesse de Coventry. Pastell, ähnlich gerahmt, 67×57, 72555 Fr. — Perronneau, ein Bildnis der Gattin Bouchers, bez. u. dat., Pastell, 73×59, 10600 Fr. Männl. Bildnis. Pastell, 66×54, 20000 Fr. Weibl. Bildnis. Pastell, 66×53, 28000 Fr. — Portail, Rötelzeichnung. Zwei Frauen in Rahmen aus der Zeit Ludwigs XIII., 20×22, 1800 Fr. — Prud'hon, Kreideskizze, Mädchenkopf darstellend, 24×18, 3000 Fr. — Saint-Aubin, Bleistiftzeichnung, Der Spaziergang der Mme. Du Barry, gerahmt, 23×41, 2500 Fr. — Watteau, Die Schwätzerin. Rötelzeichnung in Rahmen aus der Zeit Ludwigs XIV., 22×18, 2600 Fr. Frauen. Studienblatt zu den „plaisirs de l'été“, mit Rahmen aus der Zeit Ludwigs XIV., 26×22, 18000 Fr.

VIERTER JAHRGANG, VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 27. DEZEMBER. AUSGABE AM SECHSTEN JANUAR NEUNZEHNHUNDERTSECHS
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

BONNARD, AUS DAPHNIS UND CHLOË

Kunst und Künstler
REDAKTION: EMIL HEILBUT
VERLAG BRUNO CASSIRER

KUNO AMIET

VON

HERMANN KESSER-ZÜRICH

ER gehört zu jenen ästhetischen Persönlichkeiten, deren Aeusserungen nur im Zusammenhang ein Bild ihrer schaffenden Energie geben. Ich begegnete dem Künstler zum ersten Male auf einer schweizer Ausstellung in Lausanne und sah nur den Lärm seiner Bilder, der mich verstimmte; dann lernte ich das geschlossene Lebenswerk Amiets kennen, um zu erfahren, dass der starke Laut seiner Musik eine Folge von des Künstlers konsequent auftretender farbigen Schaffenskraft sei, dass alle scheinbaren Zufälligkeiten Absichten und alle Uebertreibungen die Wirkungen eines überschüssigen Könnens seien.

Und so fand ich schliesslich eine jener künstlerischen Erscheinungen, die man um so höher wertet, je mehr man sie von ästhetischen Traditionen abseits stellt.

Ist es ein Zufall, dass der Künstler Amiet aus der Schweiz stammt oder ist diese Sondererscheinung nur im Rahmen der Rasse zu betrachten?

Ich glaube, das letztere trifft zu. Amiets behäbige Gesundheit und nüchternes aber folgerichtiges Kunstschaffen zeigt ihn, ich glaube, im Gegensatz zu seinen künstlerischen Verwandten Gauguin und van Gogh als einfachen Naturmenschen, der zu seiner künstlerischen Existenz keine exzentrischen und krankhaften Bedingungen braucht. Und wenn andere den rein koloristischen Absichten Amiets nahestehende Künstler mir als geniale Anomalien von künstlerischer Einseitigkeit erscheinen, so ist Amiet nach der farbigen Seite ein anormales Genie, dem bei aller Hochachtung vor der selbständigen Schönheit der Farbe, vor den psychischen Werten der koloristischen Skala der Sinn für das kompositionelle Gerüst nicht abhanden gekommen ist.

Er redet in Farben. Aber seine Sprache ist von

einem Empfinden für *alle* künstlerischen Werte getragen, und das unterscheidet ihn von den koloristischen Anarchisten, deren Sehorgane nach der linearen Seite meistens verkümmert scheinen.

Ist in der sachlichen künstlerischen Anschauung Amiets ein Zeichen der Rasse zu sehen, die sich jetzt, nachdem der Weg zu Farbe und Luft gefunden ist, so kräftig koloristisch auslebt und dabei von einer derben nüchternen Naturbetrachtung starke Impulse empfängt, so ist die Steifnackigkeit Kuno Amiets, seiner bürgerlichen Mitwelt irgendwelche Konzessionen zu machen, ein weiteres heimisches Erbteil, und der Umstand, dass sich Amiet wenig darum kümmert, ob seine Bilder auch nur einigermassen gesellschaftsfähig sind, in das bürgerliche Haus hineinpassen, legt die Vermutung nahe, er ignoriere, wie alle über unfreundliche Aufnahme verstimmten Sonderkunstmenschen, die kunstgeniessende Gesellschaft.

Thatsache ist, dass er in der Schweiz noch als problematischer Wert gilt, was allerdings den weiteren Kreisen, die noch zu sehr auf die Kunstanschauung der Väter eingestellt sind und besonders dem Wesen der „An-sich-Kunst", der zwecklosen Kunst gegenüber kühle Zurückhaltung beobachten, nicht sehr übelzunehmen ist. Davon, dass gerade die Generäle der alten Jahrhundertskunst, wie ein Stückelberg, ein Rudolf Koller, ein Soloturner wie Frank Buchser, den Problemen von Farbe, Licht und Luft gegenüber schon zu den Zeiten, da der Grossvater die Grossmutter nahm, in eine starke malerische Nachdenklichkeit verfielen, davon giebt sich nur ein kleiner Teil Rechenschaft. Und doch müsste man in der Schweiz einer impressionistischen Erscheinung wie Amiet bereitwilliger Einlass gewähren, wenn man weiss, dass die Grössen der malenden Eidgenossenschaft, als Nachkommen einer Rasse, die entschieden mit der Natur weit innigere Berührung hat als der Deutsche oder Franzose, für die selbstverständliche Naturanschauung, die weder in offene noch versteckte Romantik gekleidet ist, ein erkennendes Auge hatten. Es lag in der Unnatur der Richtung und ästhetischer Zeitdogmen begründet, wenn beispielsweise ein Züricher, wie Rudolf Koller, an dem Selbstzweckwert dieser Erkenntnis mehr oder minder vorbeiging, ein Talent

KUNO AMIET. LANDSCHAFT

KUNO AMIET, DER GARTEN

wie Frank Buchser Sonne Sonne und Luft Luft sein liess, um bis zum letzten Augenblick auf die Zugkraft der fürchterlichsten Genremalerei zu schwören.

Ich habe Koller und Buchser aus einem zweifachen Grunde genannt. Einmal, weil sie Gelegenheit haben werden, mit den Dokumenten ihrer verfrühten malerischen Entdeckungen auf der berliner Jahrhundertausstellung bekannt zu werden, und dann, weil Frank Buchser, als ein Künstler, den man nicht einmal in der Schweiz überall dem Namen nach kennt, eine Amiet-entwicklungsgeschichtliche Persönlichkeit ist.

An seiner maurischen Farbenherrlichkeit, an den koloristischen Gluten von Buchsers Schilderungen aus allen Weltteilen, von denen sich der Schweizer, der bei der päpstlichen Garde in Rom eingetreten war, um in Rom studieren zu können, etliche hundert Stücke nach seiner Heimat zurückgebracht hatte, an diesen Bildern, die für einen kunstliebenden jungen Mann in einer Provinzstadt notwendigerweise den Inbegriff der Malerei bedeuten mussten, berauschte sich der Stadtschreiberssohn von Solothurn als Gymnasiast.

Wenn Frank Buchser, der Amiets Lehrer wurde, nach dem Hauptteil seines Lebenswerkes als künstlerische Null gerechnet werden muss: Dem farbengierigen jungen Amiet lehrte er korrektes Zeichnen, um ihn später — für einen Malpädagogen der siebziger Jahre in einer kleinen schweizer Stadt

KUNO AMIET, MÄDCHEN AUF EINER WIESE

fast ein kunsthistorischer Treppenwitz — Freilichtstudien nach der Natur malen zu lassen.

Aus dieser Zeit kenne ich Amiet'sche Bilder, mit übertriebener Gewissenhaftigkeit gearbeitete Darstellungen sonniger Felder, und mit peinlicher Wahrheitsliebe gemalte Landleute im freien Licht, die sich neben den genrehaften Pastoralen kunstgeschichtlich eingesessener Zeitgenossen sicher mit Ehren behauptet hätten.

Amiet hätte demnach getrost den Umweg über München vermeiden können, zog aber selbstverständlich nach der Isarstadt, um bei Raupp und Gysis Akademiekunst, zog nach Paris, um bei Bouguereau und Tony Robert Fleury eine französische Schule kennen zu lernen. Richtunggebende Weisungen hat er weder da noch dort erhalten, aber geeignet, seinem farbigen Suchen auf die Spur zu helfen, waren Kontakte mit dem schweizer Segantini-Schüler und -Freund Giovanni Giacometti, mit Vallotton, einem Schweizer aus Lausanne, der heute als Pariser gilt, und mit Serusier. Sein erster grosser Eindruck war Bastien Lepage, zu dem seine malerische Gesinnungsausrüstung am leichtesten eine Brücke schlagen konnte, später begriff er Delacroix, Ingres, Courbet und — Manet. Dann kamen die entscheidenden Jahre.

KUNO AMIET, SPINNERIN

Ein Porträt Giacomettis wurde im Jahre 1881 im Salon angenommen und gut gehängt. Das gab dem Einundzwanzigjährigen einen gewissen Vorrat von Selbstvertrauen. Er brauchte es bei einer erfolglosen staatlichen Konkurrenz für das Justizgebäude in Lausanne, bei einem fleissigen, aber aussichtslosen Lernschaffen in der Heimat und bei der zehrenden Sehnsucht nach dem Ausweg aus seinem malerischen Suchen auf, der erst durch ein letztes, grosses Erlebnis der Lehrzeit Erlösung wurde: durch Pont-Aven.

Amiet hatte in Paris Gauguin- und van Gogh'sche Werke kennen gelernt und von jener Künstlergruppe in der Bretagne gehört, die sich unzufriedenen Neuerern gleich wie vorbereitende Revolutionäre an der bretonischen Meeresküste gelagert hatten, um dort einer künstlerischen Glaubenssekte ähnlich in Wort, Schrift und Bild ein neues Evangelium der Malerei aufzustellen. Ich habe mir sagen lassen, der Ort der neuen Malsekte sei nicht zuletzt um seiner billigen Preise willen gewählt worden, weil den Anhängern dieses äussersten impressionistischen Flügels dadurch vorteilhaftere Existenzbedingungen geschaffen wurden, die in dem teuren Paris, wo sich die Mallust der Künstler und die Kauflust der Kunstfreunde in umgekehrter Proportion verhielten, nun einmal nie gegeben waren.

In diesem merkwürdigen Stück Frankreich, wo er mit Seguin und Emile Bernard zusammenkam, ist Kuno Amiet künstlerisch mannbar geworden und was er dort schuf, stellt eine scharf abgegrenzte Epoche seines Schaffens dar. Die Themen gaben die malerischen Erscheinungen der Bretagner und Bretagnerinnen in der melancholischen natürlichen Architektur des Landes: Spinnerinnen, Wäscherinnen, Frauen mit Früchten. Auf den Werken dieser Zeit kommt es Amiet vor allem auf das freie Spiel der malerischen Phantasie an, auf den wohlgefälligen Zusammenklang von zwei, drei Tönen. Es sind musikalische Bilder in Molltonart, teils mit weichen, verschwimmenden Linien, teils mit schummerigem, ungewissem Farbenspiel, teils Lobreden auf einen

KUNO AMIET, SONNENSTRAHLEN

einzigen Farbton, ein Orange oder Gelb, das in einem Korb voll Früchten oder einigen Wollknäueln Gestalt angenommen hat. Diese letzten Bilder haben keine reich instrumentierte Begleitung: Um das lebendige Realissimum der Farbe zu treffen, akkompagniert ein nur flüchtig aufgehelltes Dunkel und man hört und sieht nichts wie den einen Ton, erfüllt von einem erschütternden farbigen Leben. In die Gruppe dieser Bilder gehört die rotgrün gegebene Stickerin mit ihren mystischen Reflexen, ein Werk, das für die formale Struktur der bretagner Zeit typisch ist. Wir bringen es hier im Bilde.

Die günstige öffentliche Resultante dieser Entwicklung war eine Ausstellung im Salon des Indépendants von 93 zu 94, die Amiet aufmunternde Besprechungen eintrug.

Haben die Werke dieser Zeit schon einen stattlichen Eigenwert, wenn sich auch die verbindenden Linien mit den Vorbildern nachweisen lassen, so brachten erst die weiteren Jahre in der Heimat die vollkommene Uebertragung der Theorien von Pont-Aven auf die innersten eigenen Triebe.

Dazwischen kreuzte wohl auch Hodler, der Athlet der Linie, Amiets Wege und so sieht man

denn Amiet hin und wieder mit einem Gesichte, in dem er Hodler sehr ähnlich sieht; unter Amiets Farbe entschliesst sich offenbar der in seinen letzten Wirkungsabsichten entschieden nicht wahlverwandte Hodler, gar nach einer blassen farbigen Manier zu stärkeren farbigen Accenten seiner ornamental gedachten Welt zu greifen. Weiter will ich von beiden nicht in einem Atem sprechen. Umsoweniger, als sich die Nachprüfung auf parallele Züge von jetzt ab als undankbare Aufgabe erweisen würde, zu der sich nur mehr neue Bekannte ihrer häufig auf Ausstellungen nebeneinander erscheinenden Kunst verpflichtet glauben. Was beiden gemein ist, ist bald gesagt, und für den jüngsten Amiet nicht wesentlich: Hodler'sche Formenmusik spricht aus den „Bernerinnen", einem Bilde, in dem man der Hodler'schen Personenfünfzahl wieder begegnet, das aber nicht auf rhythmische Absichten gebaut ist, sondern seine Stärke in der Wiedergabe der Farbe hat, wie sie die menschlischen Figuren in der farbenreichen Abendstimmung umspielt. Das Bild, ein Werk von sehr grossen Dimensionen, hängt im Museum von Solothurn.

Es ist charakteristisch für Amiets Anschauung des Gegenständlichen zu rein koloristischen Zwecken. Man gewinnt von ihm aus den Weg zu seiner gesamten künstlerischen Betrachtung, bei der das Objekt als solches stets zurücktritt, um nur ein Vorwand für die koloristischen Freuden zu sein. Es liegt in der Natur der Sache, dass der Künstler, bei seiner inhaltlichen Askese, besonders dann, wenn er mit einer extravaganten malerischen Geste auftritt, die nur im Ensemble seines gesamten malerischen Wollens verstanden werden kann, nicht selten Widerspruch erregen muss. Es ist allen Amiets so gegangen und man darf ihre Tadler darum nicht schelten.

Amiet beschränkt sich zur Zeit mit Energie ausschliesslich auf die Wiedergabe malerischer Einzelstudien, ohne sich, ehe er einen gewissen Abschluss seiner malerischen Forschungen vor sich sieht, an einem eigenen inhaltlichen Ideenkreise auszuleben. Bei seinen experimentellen Werken sucht er mit Vorliebe die Umbildung des Raumes zur Fläche zu betonen, wobei er absichtlich die Mittel zur Erzeugung dreidimensionaler Wirkungen, soweit sie sich nicht als selbstverständlich ergeben, eliminiert, um nur den flächenhaften, farbig ornamentalen Eindruck wiederzugeben. Die Farben sind in einem lebendigen Nebeneinander, den Zusammenhang giebt das Licht, das sich an die Materie wie eine Schale legt. Wo es nötig ist, wird die Farbe ungemischt und ungebrochen aufgetragen und zwar in derben grossen Partien, um ihre substanzielle Geltung und gegenständliche Bedeutung vor ein Auge zu rücken, das somit die Farbe nicht mehr als Färbung eines Gegenstandes, als Element eines Ganzen, sondern als Ursache des malerischen Geschehens selbst, als eine von der realen Welt losgelöste Erscheinung betrachten soll. Es wäre bei dieser Vordergrundbedeutung der Farbe

KUNO AMIET, KINDERBILD

KUNO AMIET, SELBSTBILDNIS

durchaus verkehrt, beispielsweise zur Beurteilung einer von Farben erfüllten Luft oder starker farbiger Spiegelungen mit der Wirklichkeit zu antworten, wo es auf nichts weniger als auf die Wirklichkeit ankommt, sondern ausschliesslich auf die Eindrucksfähigkeit des bildgewordenen Gedankens und wo die Natur nichts weniger als ein Modell, sondern nur Anregung zu einer malerischen Phantasie ist.

Wenn daneben Amiet'sche Bilder mitunter eine starke Naturillusion erzeugen können, so ist hierin ein Beweis für des Künstlers Ueberzeugungskraft als Darsteller zu sehen, und er erinnert dann an den grossen Mimen, der das vieldeutbare Gedankengebilde eines Dramatikers in so greifbarer und glaubwürdiger, sinnlich wahrnehmbarer Gestaltung erstehen lässt, dass wir seine Schöpfung in die Dichterworte so und nicht anders hineinsehen müssen.

KUNO AMIET, BILDNIS DES GLASMALERS KREUTZER

Hat man von Amiet in Farbe und Linie nicht allerorts gleichmässig abgewogene Landschaften gesehen, so glaubt man nicht, dass der Künstler einer reinen und in ihrer Naivetät selbständigen und wohlgeordneten Formengruppierung fähig ist.

Und doch kann sich Amiet in der Linie selbst übertreffen. Ich kenne von ihm das Porträt einer in langem schlichten Gewande dahinschreitenden Frau im Profil (Frau O. Miller in Biberist bei Solothurn). Man findet hier eine Entschiedenheit und Ruhe in der Zeichnung, wie sie sich in so strengem klaren Ausdruck nur bei Frühmeistern des Quatrocento findet, die imstande waren, latente ruhende Energie wiederzugeben. In den Bildnissen des Bildhauers Max Leu und des Glasmalers Adolf Kreutzer, die beide im Museum zu Solothurn hängen, in dem Selbstporträt des Künstlers spricht eine Stilform, bei der man an Meister der germanischen Renaissance zu denken versucht ist, an Dürer, an Holbein, von

denen ich die naive Geradheit der charakteristischen Linie meine.

Amiet ist noch zu sehr von theoretischer Nachdenklichkeit beschwert, um hier weiter zu gehen und an Schöpfungen heranzutreten, wo das Schöne und die Kunst ganz zusammenfallen. Ist es erst soweit, so wird man dem Aufstehen eines Riesen zuschauen, eines Künstlers mit reiner Vergangenheit und Entwickelung. Als fertige Werte behaupten sich schon jetzt seine landschaftlichen Schilderungen, darunter neben den Sonnenbildern die dekorativen Jurabilder und die zu ornamentalen farbigen Bildungen wie geschaffenen Winterlandschaften. In zwei Kompositionen von beredter gegenständlicher Bedeutung kündigt sich der Formenerfinder an: Es ist sein „kranker Knabe" und das Triptychon die „Hoffnung", zwei gedankenschwere Kompositionen, deren Wesen nicht in dem drückenden Gewicht des Inhalts, sondern in der adäquaten farbig symbolischen Melodie von Farbe und Linie zu suchen ist. Eine Probe einfachsten Ausdrucks, der die Erinnerung an antike Stil-Selbstverständlichkeiten hervorruft, sind die beiden Mädchen in der ebenmässigen beruhigenden Rhythmik des ornamentalen Blumenfeldes. Eines derjenigen Werke, mit denen der Künstler den Schritt nach aufwärts macht, den man seinem Können wünscht.

Amiet lebt seit Jahren in der Menschenöde eines abgelegenen berner Hochdorfes, auf der Oschwand; nicht als abgespannter Ruhesucher, sondern als Schöpfer, der in der Isoliertheit dem Zufallsgestalten aus dem Wege geht, um sich allein seiner quellenden Leitung anzuvertrauen.

Das giebt Gewähr für eine sachliche Fortsetzung seines künstlerischen Baues und sichert ihn vor Verrenkungen. Er wird sich nie zu Bauerngrobheiten versteigen und von den Angefaulten ob seiner Urkraft bestaunen lassen, er wird gross stehen, ohne sich in Posen zu werfen.

CA 1902

KUNO AMIET, SCHNEELANDSCHAFT

CHINESISCHE PORZELLANKUNST

VON

ERNST ZIMMERMANN

SCHLUSS AUS DER VORVORIGEN NUMMER

DIE Vorzüge des chinesischen Porzellans als Einzelobjekt beruhen zunächst auf den Qualitäten seiner Masse: sie ist krystallinischer, als die unsrige, dazu in der Regel leicht gefärbt, darum nicht so kreidig, wie sie unsere Manufakturen — aus welchem Grunde? — um jeden Preis herzustellen sich abmühen. Das chinesische Porzellan wirkt dadurch edelgesteinartiger, nicht so kalt und frostig, mit anderen Worten als Stoff schon wirklich edler. Freilich, Stoffempfindung und hierbei Qualitätsunterscheidung, das ist dasjenige ästhetische Empfinden, das unserem Zeitalter der Surrogate wohl am meisten abgeht. Sieht etwas nur ungefähr so aus, wie es aussehen soll, dann ist man's zufrieden, freut sich viel Geld sparen zu können und lächelt überlegen über jene alten „Kunstkammern", in denen künstliebende Fürsten vergangener Zeiten einst edle Stoffe, zu kostbaren Kunstwerken verarbeitet, aufgehäuft hatten, nicht weil sie diese

allein um ihrer Seltenheit schätzten, vielmehr auch um reiner Schönheit willen, die ihre Seltenheit nur noch kostbarer machte. Für uns freilich ist heute ein Edelstein in erster Linie materielle Kostbarkeit, dann erst ästhetische, und so wird wohl dem heutigen Menschen, mag auch der wirkliche Kenner chinesischen Porzellans über diesen Punkt längst hinaus sein, der Reiz des chinesischen Porzellans, als Masse, am spätesten aufgehen.

Dafür spricht die eigentliche Kunst hier desto lauter, für alle, die Augen haben, zu sehen. Das chinesische Porzellan ist, um es gleich vorweg zu sagen, Harmonie und Ruhe, vollendete Harmonie zwischen Form und Farbe, dann zwischen den Farben selber. Man steht seinen besten Erzeugnissen völlig wunschlos gegenüber. Kein Stückchen Veränderung erscheint erforderlich. Alles geht in einander ohne Rest auf, ist für einander ersonnen und empfunden. Das chinesische Porzellan ist, wenn klassisch vollendet, klassisch. Es ist das klassische Porzellan.

Diese Vollendung ist zunächst die Folge des klarsten Erkennens des künstlerischen Charakters des Porzellans. Porzellankunst ist Farbenkunst, das

hat man in China von Anfang an begriffen, das hat man hier niemals ganz vergessen. Darum spricht hier ästhetisch in erster Linie die Farbe, und die Form tritt zurück, ja jene spricht so laut und kräftig, dass man diese fast ganz darüber vergisst. Das körperlich-formale Element hat im chinesischen Porzellan nie eine grosse Rolle gespielt. Die Formen sind, obwohl man ihnen ästhetische Reize nicht absprechen kann, die denkbar einfachsten, werden immer ohne wesentliche Veränderung wiederholt. Sie stehen in ihrer Starrheit in seltsamem Kontrast zum Phantasiereichtum der farbigen Behandlung. Doch, sie sollen auch nichts weiter sein als zweckmässige Bildungen, die den Farben die beste Grundlage zu ihrer vollen Wirkung darbieten. Diese weise Selbstbeschränkung, die alle die sonst üblichen Konflikte zwischen den beiden Kunstelementen der Plastik und der Malerei vermeidet, diese absolut reine stilistische Konsequenz ist die unerlässliche Bedingung für jene Harmonie und Ruhe, die das chinesische Porzellan zur klassischen Kunst gestalten.

Aber die Farbe überhebt sich nicht trotz dieser Bevorzugung. Sie benutzt nicht in unbegrenztem Freiheitstaumel die breiten, unbesetzten Flächen dieser einfachen Formen als Tummelplatz ungezügelter Launen und Willkür. Ostasiaten, ja alle Asiaten sind spezifisch dekorative Kunstvölker. Sie verlieren nie den eigentlichen Zweck ihres ganzen Kunstschaffens aus den Augen. So schmiegt sich auch hier die Farbe und ihre Ornamentik voller Selbstbescheidung an die Grundformen an, hebt und verstärkt sie, wo es nötig ist oder wirkungsvoll erscheint. Sie bleibt zunächst Dienerin der Form, und nur als solche freut sie sich ihrer Freiheit dann aber auch mit aller Kraft und allem Glanze, dessen sie fähig ist und für den gegebenen Fall bedarf.

Diese restlose Uebereinstimmung zwischen Form und Farbe ist das zweite grosse Geheimnis der klassischen Ruhe und Harmonie des chinesischen Porzellans, das, was diese erst wirklich vollendet. Das Geschick des Chinesen diese herzustellen, ist unübertrefflich, beispiellos. Mit dem klarsten Blick für die Gesamtwirkung weiss er seine Ornamentik und Farbe gleichmässig und ohne Zwang, oft trotz

der gewagtesten Kompositionen, in ausgesprochenstem Flächenstil über die ganze Fläche zu verteilen oder auf jene Stellen zu konzentrieren, die einen besonderen Nachdruck vertragen oder verlangen, er weiss mit einem Blick die Farben gleichmässig unter sich zu verteilen und auszubreiten. Nirgends, an keiner Stelle, wo es nicht angebracht, macht sich das schimmernde leuchtende Weiss des Porzellans mehr bemerkbar, drängt es sich mehr vor, als für die Gesamtwirkung thunlich ist, nirgends leuchtet auch eine bestimmte Farbe, die übrigen übertönend, in breiter Fläche hervor. Die Ornamentation, wo sie das ganze Gefäss bedeckt, zerreisst nie die Grundformen: wie ein feinmaschiges farbiges Netz überzieht sie die Flächen, und diese Anordnung gelingt dem Chinesen immer, einerlei ob er reichere oder magere, subtilere oder flüchtigere Ornamentik giebt. Sie findet sich auch auf den gewöhnlichsten Stücken; denn er kann gar nicht anders schaffen als geborener dekorativer Künstler, als wirklich dekorativ, und so löst er spielend ein Problem, das für uns immer, da im Porzellan die Lebhaftigkeit der Farben die Ornamentik nur zu leicht zu allzu selbständiger losgelöster Wirkung führt, zu den schwierigsten der dekorativen Kunst gehört hat und leider auch zur Zeit gehört.

Doch das Feingefühl des Chinesen für die dekorative Harmonie verlangt vielfach noch mehr. Der Chinese empfindet an einem Porzellangegenstande auch deutlich seine Richtungstendenz, d. h. er empfindet, ob dieser eine steigende oder fallende Richtung, ob eine eckige oder runde Form besitzt, und auch diesem Bewegungsempfinden muss sich das dekorative anpassen. Die ganze Komposition wird vielfach in ihrer Grundanlage hiernach gestimmt. Mit welchen Geschick, das zeigen z. B. so viele runde Schalen, deren Ornamentik, einerlei ob Figuren- oder Pflanzendarstellungen, er fast immer eine stark sich krümmende, kreisende Tendenz zu geben weiss. Freilich, den Chinesen wird eine solche Arbeit weit leichter gemacht, als dem Europäer. Er kennt keine Anatomie und keine Wissenschaft der Botanik. Die Natur ist für ihn kein durch die Wissenschaft festgesetztes Gebiet, das nicht menschliche Willkür ungestraft zu höheren Zwecken umgestalten darf. So kann er hier biegen und beugen, Farben und Strukturen verändern so

viel er will, ohne dass ihm ein Wissender der Unwahrhaftigkeit zeiht. Er darf mit der Natur sein künstlerisches Spiel treiben.

Dies starke angeborene dekorative Empfinden ist aber auch dem Chinesen gerade um seiner Stärke willen geradezu zum Bedürfnis geworden. Gänzlich undekoriertes chinesisches Porzellan giebt es, wie schon erwähnt, selten. Ein jeder Porzellangegenstand muss belebt werden, so weit es nur geht, sei es auch noch so einfach und flüchtig. Dekorative Völker leiden leicht am horror vacui. Doch auch die Dekoration selber darf nicht eintönig und allzu gleichmässig ausfallen. Sie, die Belebung ist, muss selber wieder belebt sein, sei es auch wiederum mit den einfachsten Mitteln. Darum genügt dem Chinesen z. B. der einfach gleichmässige Farbenton einer Glasur, mag dieser auch noch so schön sein, fast niemals. Er ist nie verlegen um Mittel, ihn zu beleben, oft in der einfachsten, aber doch raffiniert ausgenutzten Weise, die unsere ganze Bewunderung herausfordert. Am bemerkenswertesten ist, wie er zu diesen Zwecken oft, aus der Not eine Tugend machend, technische Erscheinungen ausnutzt, die ursprünglich Fehler waren, als Folgen eines noch mangelhaften Könnens. Allgemein bekannt ist die dekorative Verwendung der Haarrisse, der Craqueluren. Ursprünglich ungewollte Glasurrisse, entstanden durch zu starkes Zusammenziehen der Glasur in der Abkühlung nach dem Brande, hat der Chinese in ihnen ein willkommenes Dekorationsmittel erkannt, das, wenn es die ganzen Flächen überzieht, eine reizvolle, anspruchslose und doch vollständig gleichmässige Belebung darstellt, wie sie einfacher und müheloser kaum gedacht werden kann. Er hat dann dies Mittel mit Bewusstsein weiter entwickelt, hat sogar die Struktur dieser Haarrisse in seine Gewalt bekommen. Er ist wieder Herr über die Technik geworden. Ein weiteres, bisher kaum beachtetes technisches Hülfsmittel ist die Ausnützung jener Riefeln und Ringe, die nur zu leicht in der zähen Porzellanmasse bei ihrem Aufdrehen auf der Töpferscheibe zurückbleiben. Indem er die derartig gestalteten Porzellane gleichmässig mit einer farbigen Glasur übergiesst, die dort, wo sie in die vertieften Riefeln dringt, zugleich mit grösserer Dicke naturgemäss auch einen tieferen Ton erhält, gewinnt er ein Beieinander verschieden abgetönter, ineinander übergehender Ringzonen, deren dekorative Wirkung wieder ebenso einfach und natürlich ist, wie ihre Erzielung mühelos war. Er hat dies Mittel dann direkt künstlerisch erweitert: negative Reliefs auf Grund einfacher Ornamentik wurden in das Porzellan eingegraben, auch wohl nur Ornamente in Linienform eingeritzt, über denen dann die farbige Glasur gleichfalls zu belebenden Tonabschattierungen gelangte.

Dieselbe Furcht vor Eintönigkeit führt den Chinesen auch zur Weiterbelebung der Einzelheiten des Dekors. Vor allem hasst er auch hier farbige Gründe mit gleichmässiger Tonstärke. Es ist bekannt, dass er sein Kobaltblau auf das Porzellan, wo er es als Grund hat benutzen wollen, immer gespritzt hat, wodurch er ein lebendig vibrierendes Beieinander vieler Punkte erreicht hat. Es ist weiter auf die vielfachen dicht gestrichelten Grundmuster hinzuweisen, deren unendlicher Reichtum gar nicht als klare Ornamentik, vielmehr gleichfalls allein als lebendig vibrierender farbiger Grund zur Geltung kommt. Dann sind als weitere Beispiele die vielen Gründe zu erwähnen mit ausgesparten, vielfach mit anderen Farben wieder ausgefüllten, an sich gleichgültigen Ornamenten, ferner die nur als leichter Schimmer, nicht als klare Ornamentik wirkende Goldmalerei, die niemals fehlenden Abstufungen in der breit angelegten Kobaltmalerei. In allen diesen Fällen scheut der Chinese keine Mühe, um in der Dekoration jene Lebendigkeit und jenen inneren Reichtum zu erzielen, die ihm erst die wahre Dekoration darstellen. Er erreicht dadurch Wirkungen, die uns dekorativ weniger feinfühligen Europäern oft viel zu geringfügig erscheinen, als dass wir jemals zu ihrer Erzielung gleiches Nachdenken und gleiche Arbeit daransetzen würden. Wir sind ja leider in unserer Kunst oft genug mit viel roheren Effekten zufrieden.

Doch die eigentliche positive Freude, der ästhetische Genuss am chinesischen Porzellan, das sinnliche Geniessen beginnt erst, wenn die reine Farbenwirkung seiner Dekoration zu wirken beginnt. Hier setzt für den, der wirklich Farbenempfindung besitzt, bald ein Entzücken ein, das von diesen Dingen nicht wieder lassen kann und dann nur zu leicht gar vielen anderen farbigen Erzeugnissen gegenüber gleichgültig wird. Die einzelnen Farbentöne, die ganzen Farbenharmonien, sie sind im chinesischen Porzellan schlechterdings vollkommen, sind Zeugnisse eines nie irrenden Geschmacks, die auf jene wunderbare koloristische Grundanlage und Ausbildung hinweisen, welche längst als das Privileg der asiatischen Kulturvölker erkannt und gewürdigt worden ist. Wir kennen alle die klassische Farbenkunst der vorderasiatischen Teppiche; wir

wissen längst, dass sie für uns unerreichte Muster farbiger Behandlung darstellen. Es wird Zeit, dass wir auch zu ähnlicher Erkenntnis gegenüber dem koloristischen Gehalt der chinesischen Porzellane kommen, wie es die ästhetische Gerechtigkeit gegenüber einem Volke verlangt, das hier die höchsten Stufen erklommen hat, noch dazu auf einem Gebiet, dessen technische Beschwerden solches Emporsteigen nicht eben leicht zu machen pflegen.

Lebhaftigkeit der Farben, echt orientalische Lebhaftigkeit und Reinheit der Töne sind auch hier im chinesischen Porzellan die Regel, doch in der Mässigung, dass alles Schreiende, Verletzende unterbleibt. Es fehlt trotz aller dekorativen Kraft, trotz aller Tiefe des Tons und Heiterkeit der Nüancen in der Regel jede Buntheit in der Gesamtwirkung, jede Brutalität in der Einzelfarbe. So können die einzelnen Töne der farbigen Glasuren in der Wahl ihrer Nüancen als unerreicht gelten, desgleichen das Unterglasurkobaltblau in seinen verschiedensten Abstufungen, die von der grössten, lichtesten Heiterkeit bis zum tiefsten, dunkelsten Ernst sich bewegen, in den besten Erzeugnissen aber immer durch ihre edelsteinartige Tiefe das Auge magisch fesseln und in ihre Tiefe ziehen. Der ganze wunderbare Farbensinn des Volkes enthüllt sich aber erst, wenn ihm die Emailfarben zur Verfügung stehen und er nun koloristisch schalten und walten kann, wie es ihm beliebt. Da entstehen unglaublich schöne Farbenharmonien, da tritt die Poesie der Farbe in voller Kraft auf und thut ihre Wunder, dass unser Auge sich daran labt, wie das Ohr an den Klängen der Musik. Zumal in jener Gruppe, die der Franzose um ihrer grünen Grundstimmung willen die „famille verte“ zu nennen pflegt. Sie stellt sicherlich koloristisch das Höchste dar, was die Keramik bisher erreicht hat und wohl auch für lange Zeit erreichen wird. Wie ein grüner Rasen breitet sich hier der farbige Schmuck über das Gefäss; Blumen gleich leuchten die lebhaften Farben, rot, gelb blau und die übrigen auf. Es ist wie ein wohlangebauter Garten mit klug berechneten farbigen Effekten. Die Farben sind alle leuchtend und rein und voller Kraft und Gegensätze, aber indem die an sich sanftere Farbe des Grüns dominiert, die leuchtenderen nur als kleinere Flecke sich dazwischen mengen und nur hier und da in voller Kraft aufleuchten, wird alle Buntheit, alle Härte vermieden und eine sympathische Milde über das Ganze gebreitet, die ja nach der Verteilung der Farben der grössten Abstufungen fähig ist. Es ist eine ganz andere Farbstimmung, als man sonst an koloristischen Meisterwerken zu sehen gewohnt ist, eine ganz andere Farbstimmung auch, als sie die vorderasiatischen Teppiche zeigen. Sie muss es auch sein um der Leuchtkraft und der Glanzes der keramischen Farben willen, die, soll rohe Buntheit vermieden werden, von vornherein eine gewisse Dämpfung in der Grundanlage schon in den Einzelheiten verlangen. Ganz besonders aber beim chinesischen Porzellan, dessen transparente Emailfarben eigenartig plastisch, oft tropfenartig aufsitzen und gerade durch ihre Dicke jene Tiefe und jenes Feuer erhalten, die dem europäischen Porzellan, das solche Mittel merkwürdiger Weise fast ganz verschmäht hat, bisher fremd blieben.

Wer aber mehr als die Kraft und Gesundheit, das Raffinierte, das Aparte sucht, der wende sich zur „famille rose“, jener Gruppe, die zwar vielfach die lichtvolle Transparenz der „famille verte“ aufgiebt, an deren Stelle jedoch auf Grund eines schon überreizten, weichlichen Geschmacks die ausgesuchten Töne und Nüancen einer milderen lichteren Farbenskala setzt, deren leuchtender Mittelpunkt das berühmte saftige Rosa ist, das dieser Gruppe ihren Namen gegeben hat. Etwas ungemein Heiteres, Delikates kommt auf diese Weise zu Stande, das freilich naturgemäss seine Reize am meisten an kleinen Objekten zu entfalten vermag. Für grosse reicht ihre dekorative Kraft nicht mehr aus. Sie läuft dann Gefahr, zu weichlich oder zu bunt zu werden, auf jeden Fall nicht entfernt so erfreulich zu wirken, als die Farbstimmung der famille verte.

Es bleibt noch bei der Bewunderung des chinesischen Porzellans für den, der an den Farben sich satt gesehen, der Reiz der Zeichnung übrig. Es ist klar, dass ein Volk, für das Kalligraphie eine wirkliche und ungemein hoch geschätzte Kunst ist, auch im Ornament auf den Zug der Linien, auf den Schwung besonderen Wert legt, den andere weniger anspruchsvolle Völker nicht verlangen. In der That ist auch die Zeichnung im Porzellan von äusserstem Reiz: es fehlt ihr selbst an den minderwertigen Stücken jede Trockenheit und Steifheit, jeder Schematismus und jede unnötige Korrektheit. Sie ist empfunden und frei aus dem Handgelenk hingeworfen, als Ausdruck eines Liniengefühls, wie es die europäische Kunst kaum je gekannt hat. Doch es sei genug mit der Aufzählung der Reize dieser Kunstwerke, doppelt genug, da, wer bisher

diesen fern stand, nur zu leicht, was hier bereits gesagt ist, für Uebertreibung halten und in seiner Berechtigung anzweifeln wird. Doch, wer zweifelt, der gehe hin und sehe! Er sehe sich mit Aufmerksamkeit und ohne Vorurteil diese Wunder selber an und, kein Zweifel! bald wird auch ihm sich dieses Reich der Schönheit aufthun, das immer war und doch bisher für die meisten wie durch einen Zauberschleier verborgen lag und ihm seine Reize, obwohl jedermann fassbar, vorenthielt.

EINE FREILICHT-PROPHEZEIUNG

VON

WALTER STENGEL

„Es war am letzten Tage der berühmten Leihausstellung von alten Holländern und Vlamen. Ich blieb bis zur Dämmerung und liess den feierlichen Gesamteindruck noch einmal auf mich wirken. „Wie doch der Ruhm der alten Meister dauert!“ dachte ich bei mir selbst, als ich so über die Bilderwände blickte. „Ob es nicht eine stolze Genugthuung sein müsste für die Geister dieser Grossen, wenn sie sähen wie man noch immer nichts thut als sie bewundert?“

Sprach ich diesen Gedanken laut aus — ich weiss es nicht. Jedenfalls aber hörte ich alsbald dicht neben mir eine Stimme sagen: „Allerdings!“ Ich drehte mich um und sah eine Hünengestalt, in schwarzem, pelzverbrämtem Seidenmantel, vor dem Gemälde stehen, das den „Prediger Anslo mit einer Witwe“ darstellt. Es war Rembrandt selbst, umgeben von einer Gruppe anderer Gestalten, die ich sogleich als die vornehmsten der in der Ausstellung vertretenen Meister erkannte.

Die wenigen Besucher, die sich noch in den Sälen aufhielten hatten die Erscheinung ebenfalls bemerkt. Ich sah wie ein Herr vor der schwarzen Gestalt in die Knie fiel und ihr Gewand zu fassen suchte. Dabei rief er: „Erhabner Geist, lass mich kommen in das Dunkel, das dich umgiebt! — Doch — welch sterbliches Auge hat die Kraft, einzudringen in des Abgrunds Tiefe, die dein Genius erfüllt, oder auch nur einen Schimmer wahrzunehmen von jener geheimnisvollen Welt, welche mystisches Dunkel allein erleuchtet!“ *

Diese Worte wurden plötzlich unterbrochen durch ein homerisches Gelächter der ganzen Geisterschar, das schier kein Ende nehmen wollte. Rembrandt schien recht herzlich daran teilzunehmen und lachte ganz laut, als der Kenner sich zurückzog und die Treppe hinabeilte.

Die Gruppe löste sich nun auf, und wie die Geister durch die Säle huschten beobachtete ich in Sonderheit das ungezwungene Gehaben und die heitere Miene von Teniers, der seine eigenen Bilder aufsuchte und zuletzt vor Nr. 102 stehen blieb. Ein junger Herr trat gerade heran und sah mit ihm auf das Bild. Teniers drehte sich plötzlich um: „Was halten Sie von diesem Gemälde?“

„Ich denke,“ sagte der Kunstfreund, „dass es viel von der Laune und echten Art unseres Hogarth hat.“

„Viel Ehre!“ gab der Geist zurück. „Doch sagt mir bitte, wo die Fehler sind.“

Der Kunstfreund erwiderte: „Es wäre verwegen und brächte mir wenig Dank, wenn ich danach fragen wollte, was in diesen Meisterwerken unvollkommen ist, die mir stets als das Beste, Höchste galten, ja deren Schönheit mich zuerst mit Liebe zu der Kunst erfüllte.“

Da hörte ich Teniers sagen: „Schmeichelei, mein Freund, ist zu leichte Kost, auch für Geister. Glaubt mir: der schöne Quell unsrer Seligkeit in diesem Leben nach dem Tode (das in eure Welt jenen Schatten wirft, den ihr Leben nennt) ist die Gabe, der Irrungen unseres früheren Daseins

* „Man nennt gern Rembrandt, um die Dunkelmalerei zu entschuldigen, den Rembrandt, der aus Gelb und Rot das Dunkel gewann, dessen Finsternis wie glühende Kohlenspitzen, auf denen alle Oxyde spielen, die Augen wärmt.“ (Meier-Gräfe).

gewahr zu werden. Und jedesmal wenn wir dieses Theater der Sterblichen wieder besuchen, so geschieht es um uns zu freuen, dass die nach uns auf die Bühne traten, nicht nur von unsrem Vorbild lernten, sondern auch von unsren Vorurteilen sich befreiten. Sprecht darum zu mir wie zu einem Künstler eurer eignen Zeit, der euch fragt, wie ihr von seinem Werke denkt: Was fehlt diesem Gemälde?"

Hier antwortete der junge Kunstfreund: „So will ich's euch denn offen sagen, Teniers, und ich zweifle nicht, ihr werdet mir Recht geben: es fehlt — der *Tages-Licht*-Effekt."

„Meiner Treu ich dachte es als Sonnenschein!"

„Gewiss, das war wohl eure Intention. Aber ich bitt' euch sagt mir, gab es denn nicht klaren Himmel zu eurer Zeit? Leuchtete der helle blaue Himmelsäther der Atmosphäre damals nicht so wie er heute leuchtet? Das ist das Licht, das ich meine mit dem Ausdruck „Tageslicht" zum Unterschied von direktem Sonnenschein. Denn ich finde in der Natur ist es eben dies was den eigentlichen Sonnenglanz erzeugt, der Widerstreit des goldnen mit dem Azurlicht. Euer Himmel aber ist so abscheulich bewölkt: wo die Sonne nicht hinblickt steht alles in dunkelbraunem oder schwarzem Ton."

„Beim Himmel, ihr habt es getroffen!" Und indem lief der Geist, seine Brüder zu rufen und ihnen zu bedeuten, was augenscheinlich keiner je bedachte.

Ich bemerkte, dass die Gesellschaft in grosse Aufregung geriet. Doch es dauerte nicht lange und Teniers stellte den modernen Kritiker vor. Alle schüttelten ihm die Hand. Besonders Rembrandt schien sie ihm so fest zu pressen, dass ich mir dachte, der Herr müsse den Druck wohl gespürt haben.

„Was!" rief der Schwarze Geist, „ihr seid der kecke Moderne, der Rubens' Glanz und Pracht hier anklagen darf, dass er von seinen dunklen herbstlichen Schatten das Azurlicht des Tages ausschloss?"

„Ich muss gestehen", unterbrach ihn Peter Paul, „die Anklage geschieht zu Recht. Ich bedachte das leider nie und wäre des Winkes froh gewesen, ein wenig früher."

„O Rubens!" rief da eine Stimme, und ein Maler drängte sich vor, dem ich einmal zu einem Porträt hatte sitzen müssen. „Habt die Güte und sagt mir euer Rezept, Gemälde herzustellen. Maltet ihr auf einen Grund von braunem Helldunkel oder wie?"

„Fragt meinen Schüler Vandyck, der wird es wissen."

„Wie? Ist Vandyck selber hier? Göttlicher Herr Antonius! Sagt mir, wie war euer Verfahren, als ihr das wundervolle Bild hier maltet: „König Karl zu Pferde"?

„Lasst mich den Herrn aufklären," sagte Teniers. „Ich weiss genau wie es zuging. Das Verfahren war freilich sonderbar. Ihr müsst nämlich wissen, dass mein Freund, Herr Antonius, bei Reiterporträts die Gepflogenheit hatte, seine Staffelei im Stalle aufzustellen, dem Pferde zu Liebe natürlich. Und um eine Hintergrundslandschaft zu haben, spritzte er am Tage vor der Sitzung die Farben von Himmel und Bäumen auf die Wand des Stalles. Die Sache war also wie ihr seht ziemlich einfach."

„Aber das Helldunkel? die Schatten, Herr Antonius?"

„Die Schatten," versetzte dieser vornehme Geist, „ich muss es offen gestehen, wurden alle mit der Farbe bestritten, die ihr mir zu Ehren Vandyckbraun nennt."

„Ja, ja mein trefflicher Schüler!" sagte da Rubens und klopfte Vandyck auf die Schulter, „ich sehe wohl ihr folgtet getreulich meiner Methode."

Teniers fiel ihm ins Wort: „Gewiss! Rubens' Reiterporträt des Herzogs von Buckingham, das drüben hängt, wurde ja akkurat so gemacht. Ihr könnt, mein verehrter Vandyck, auf dem üppigen Busen dieser blonden Göttin, die da dem Pferde voranfliegt, euer eignes Lieblingsbraun bemerken. Doch ich möchte über alles gern wissen was für eine Farbe wohl unser Freund Rembrandt für seinen „Marschall Turenne" gebraucht haben könnte?"

„Nun, wenn ihr es denn durchaus wissen müsst," versetzte der Schwarze Geist in trocknem Ton. „Ich hatte ein famoses Mittel, die Schatten des Stalles in mein Reiterporträt hineinzubringen. Ich versah nämlich meine Palette mit dem schwärzesten . . ., den ich dort im Stalle fand."

„Pfui!" unterbrach ihn der höfische Vandyck, sein feines Gesicht zu einer Grimasse verziehend, und wandte dem Bilde den Rücken.

„Hm! Ich dachte mir schon so etwas," murmelte ein kleiner gemein aussehender und ganz pockennarbiger holländischer Geist, dessen Namen mir weder Teniers noch Vandyck angeben konnten.

„Wo steckt Cuyp die ganze Zeit über? rief

plötzlich der ehrwürdige Vater des Dunkel. „Wo ist der sonnige Cuyp?"

Wir drehten uns um und sahen ihn vor Nr. 59 sitzen, in echt patriarchalisch pastoraler Beschäftigung mit seiner eigenen „Kuhherde".

„Cuyp! sagt an. Als ihr Landschaftsmaler wart, was war damals die Farbe von grünem Gras, worüber ein licht blauer Himmel steht?"

„Nun was denn sonst als eine Mischung von schwarz und gelb," gab Cuyp zurück.

Da lachten wir alle laut auf und es gab ein Gedränge, da jeder einen Blick auf das berühmte Gemälde der „Kuhherde" werfen wollte, wo wir thatsächlich das Diktum bestätigt fanden.

„Ich meine allerdings," fuhr Cuyp fort, „ein Vordergrund sollte immer schwarz sein oder wenigstens dunkelbraun. Mit eurem Azurlicht könnt ihr mir gewogen bleiben. Das mag ja ganz schön sein in der Natur. Ich habe nichts dawider, wenn Gras da grün aussieht. Aber in Bildern — das ist doch etwas anderes."

„Ich gestehe," fiel mein Porträtmaler ein, „ich bin ganz ihrer Ansicht. Setzt dieses Azurlicht, von dem hier die Rede ist, als hellen Farbenfleck auf den braunen Schatten des Busens jener fliegenden Göttin, und ihr möchtet glauben der purpurne Morgenhimmel scheint durch ein Loch* in der Leinwand."

„Bravo! Ihr versteht gut zu scherzen," rief Rubens.

„Scherzen? Ich meinte das natürlich ironisch. — Etwas blauen Halbton hie und da am Rand der Schatten habe ich übrigens in Rubens' euren und auch in Vandycks Bildern immer gesehen, und ich folge euch selbstverständlich in dieser wie in jeder anderen Hinsicht als ersten Autoritäten. Ein besseres Kolorit zu erzielen als ihr, solche Ambition habe ich nicht. Ich bin keiner von den experimentierenden Malern, die sich für Genies halten. Solche bilden sich freilich ein, dass die Kunst immer just mit ihnen erst anfängt. Und wenden sich fortwährend an die Natur, als wenn die Prinzipien der Kunst nicht längst festgestellt wären. Die Landschaftsmaler mit ihrer verflixten Luftperspektive haben leider Gottes schon so viel dünnen Nebel in ihren Bildern. Und wollen nichts als Raum, leeren Raum, dass kaum noch etwas Greifbares, Reales darin bleibt. Glücklicherweise hat wenigstens die Nähe bisher noch etwas Dunkelheit und Festigkeit bewahrt. Und da soll nun dieses blaue Himmelslicht überall kommen und auch über den Vordergrund sich ergiessen, so dass alles zu einem Purpurschimmer verblasst? Um Gottes willen lasst Natur Natur sein, aber lasst dafür auch Kunst noch Kunst bleiben! Meinetwegen mögen auch die Landschaftsmaler so luftig sein als sie Lust haben. Ich ziehe es vor, ein festes Haus über meinem Kopf zu wissen. Meiner Weise die Dinge anzuschauen ist der Schatten, den solches giebt, vollkommen angemessen. Natur! Es ist so natürlich für jemand, der sein Porträt wünscht, in einem dunklen Maleratelier zu sitzen, wie es natürlich ist in Hyde-Park frische Luft zu schöpfen, hernach, nach der Sitzung."

„Aber freilich, ihr habt ja ganz Recht," sagte Rembrandt lachend. „Doch, lasst ‚Marschall Turenne' in Zukunft als Warnung dienen gegen alle — Stallporträts!"

„Nein!" rief der Porträtmaler. „Warum sollte man einen General denn nicht malen im Zwielicht auf einem Rekognoszierungsritt begriffen? und einen Admiral in Gewittersturm und Pulverdampf? den Bischof im Dunkel eines gotischen Doms? und Damen mit ihrer Handarbeit bei Kerzenlicht! Ich finde nirgends die leiseste Nötigung, Porträts in hellem Tageslicht zu malen, im grünen Gras. Und schliesslich wenn alles nichts verschlägt so greift man einfach zur poetischen Licenz. Dann kann ich malen wie es mir beliebt, kann pfeifen auf Natur und die ganze Welt. Ihr lasst Tageslicht zu einem Fenster ein und schwarze Nacht in einem andern. Und wenn das vom Publikum nicht unmittelbar verstanden wird, so braucht ihr bloss einem Freunde gegenüber ein Wort fallen zu lassen, dass der Herr Stadtrat so und so eben in ein poetisches Licht gerückt ist. Als Kulisse lässt man im Hintergrund vom oberen zum unteren Bildrand noch einen Wolkenvorhang nieder, und fertig ist die Laube."

Hier sagte Vandyck, zu dem jungen Kunstfreund gewendet, dessen Bemerkungen die ganze Diskussion veranlasst hatten:

„Und so vermischen, verwirren sich denn wieder Nacht und Tag, die zu trennen des Schöpfers erstes Werk gewesen ist."

Der Maler meines schmeichelhaften Porträts aber fuhr in seinem spitzen Tone eifrig fort: „Ich kann den Herren und Damen, die mir sitzen, nicht zumuten, sich der kalten Luft in meinem Hinter-

* „Jetzt verändert sich mit einem Schlage das Aussehen der Bilder. Es ist als wäre in die Atelierwand ein Loch geschlagen, durch das man plötzlich ins Freie sieht." (Tschudi).

hof auszusetzen, bloss damit das Tageslicht ihre Köpfe bescheine. Auch glaube ich nicht, dass die Historienmaler die Armen aus dem Arbeitshaus, die gewöhnlich für ihre Heiligen und Apostel Modell stehen, an den Dachrinnen auf ihren Häusern in der Sonne braten werden, bloss um den brillianten Widerstreit des goldenen und des Azurlichtes auf den grauen Köpfen zu sehen."

„Aber Verehrtester!" rief jetzt der lebhafte Teniers. „Was braucht denn ihr euch über dies Neue Licht aufzuregen? Fahrt ihr nur immer fort wie bisher in eurem alten ausgefahrenen Gleise und setzt die ganze schöne Korona von Stadträten in die poetische Laterne eurer Atelierdunkelkammer! — Seid auch unbesorgt. Selbst wenn alles das, was heute abend hier verhandelt wurde, morgen früh gross und breit in der Zeitung stünde: es würde nicht den geringsten Eindruck machen auf die Damen und Herren, die euch sitzen, und also auch eure Preise nicht beeinflussen."

Da sagte der junge Kunstfreund: „So lasst denn den Fortschritt die Landschaftsmaler zuerst thun. Sie haben ja so schon viel für die moderne Kunst geleistet."

❄

Mittlerweile war es ganz dunkel geworden. — Ein leiser Schauder befiel mich. — Es war totenstill einige Sekunden. —

„Erlaubt, ihr Grossen der Vergangenheit, mir eine Frage," nahm ich jetzt das Wort. „Welches ist der wesentliche Vorteil, den ihr von der Einführung dieses ‚neuentdeckten Tageslichts' in die Gemälde der Modernen erwartet, und was haltet ihr für das Hauptverdienst dieser Entdeckung?"

„Das Verdienst dieser wie aller Entdeckungen," antwortete Rembrandt, „ist ihre Originalität. Und ein grosser Vorteil, den sie verspricht, ist dieser. Sie mag die Augen öffnen jenen Herren, die sich bemühen, die schönen Künste offiziell zu fördern, und mag ihnen die Einsicht geben, dass die Künstler sich kühn, unmittelbar, ohne Zwischeninstanz, an die Natur selbst wenden müssen, wenn irgend etwas Grosses geleistet werden soll. — Vielleicht wird die Welt, wenn das Atelierdunkel unserer alten Gemälde erst offenbar ist, die Kunst beklagen ob ihrer langen Gefangenschaft im Finstern und dann den Genius des Jahrhunderts entbinden von dem Zwang des Vorurteils und der Konvention. Denn das sind die beiden schweren Riegel des Kerkers, dessen Schlüssel die ‚Kunstverständigen' verwahren. Hoffen wir diese werden eines Tages es ruhig geschehen lassen, dass man jene Riegel beiseite schiebt. — Die offenbare Entdeckung des grossen Mangels in unseren Werken aber sollte euch warnen, stumpf und blind unseren Spuren zu folgen. Und das müsste der Erfolg der Entdeckung sein. Es sollten die Künstler Mut gewinnen zu der Ueberzeugung, dass sie auf die Natur sehen *dürfen*, und die Liebhaber lernen, es von ihnen zu *verlangen* und so die Künstler diese Forderung nur erfüllen sie auch da, wo sie fehlen, schützen vor dem voreiligen Triumph des alt bösen Feindes, der nur lauert auf die ersten zarten Keime in jedem irdischen Paradies, sie unter seinen Füssen zu zertrampeln. Und fragt ihr ob ich darum bange bin: ich kann euch sagen ich bin guter Hoffnung. Es wird alles kommen, mit der Zeit. Denkt nur, wenn es einmal gelingen sollte, es den jungen Damen des Westens in ihr hübsches Köpfchen zu setzen, dass die delikate Feinheit und der lebhafte Schimmer ihres Teints stumpf und blass, nicht frischer wird in dem üblichen Leichenhallendunkel: Solch junge und lebhafte Einbildungskraft muss die Vorstellung fassen, dass Mutter Natur selbst den lichten blauen Turban des Himmelsäthers um sie geschlungen und die Sonne als Diamanten auf ihre Stirn gesetzt hat. Ja, sollten die Damen dann ahnen, dass und wie dieser glänzende und doch so schlichte Kopfschmuck ihnen steht (: „Ah! Wer möchte so unwiderstehlich darin erscheinen wie ich!"): ich glaube dann wird bei den Malern und bei aller Welt auf einmal das Pleinair Mode. Doch bevor das eintrifft, hoffe ich das Vergnügen zu haben, die ganze gegenwärtig hier versammelte Gesellschaft an einem andern, bessern Orte zu begrüssen."

Da verbeugten sich die Lebenden und die Toten ehrerbietigst voreinander. Diese verschwanden in ihr Geisterreich, und jene gingen heim."

❄

Die Szene ist im Jahre 1815. Wir entnahmen den Text* der zwei Jahr später bei Ackermann in London erschienenen englischen Broschüre: „Day-Light, a recent discovery in the art of painting."

---

* Wesentlich gekürzt. Von kleinen Freiheiten sei erwähnt, dass die letzten Sätze der Abschiedsrede Rembrandts aus einer Anmerkung vorgenommen sind und dass der Titel des eingangs erwähnten Gemäldes von Rembrandt nicht „Der Prediger Ansloo", sondern „Anbetung der Könige" ist (— doch war der Ansloo auch auf jener Ausstellung).

Als die anfänglich nicht für den Druck bestimmte Schrift herausgegeben wurde hat man — wie in dem Geistergespräch Teniers dem Porträtmaler ganz richtig voraussagt — kaum davon Notiz genommen. Eine missgünstige Kritik in den „Annals of the Fine Arts", vol. II (London 1818) p. 359—367: das scheint die einzige Besprechung zu sein. Als aber die Freilichtbewegung wirklich begann war die Broschüre längst vergessen. Selbst Ruskin kennt sie nicht: als er in den fünfziger Jahren eingehend vom Lichte in den Landschaften der Modernen und der Alten Meister handelte glaubte er diese Frage als erster aufzurollen.

Um so eigentümlicher berührt es, wenn man das Büchlein aufklappt und liest: „To the governors and directors of the British Institution for promoting the Fine Arts in the United Kingdom". Eine hochofficielle Adresse also. Und an diese Widmung knüpft sich — die Worte sind Cuyp in den Mund gelegt — der Wunsch „dass die Direktoren des Instituts, anstatt durch Ausstellungen Alter Meister zum Kopieren und Schablonieren anzuregen, eine Sammlung von ehrlich vor der Natur gemalten *Licht-* und *Farbenstudien* bilden möchten, indem sie für solche Studien entsprechende Prämien aussetzten und jedes Jahr einige der besten von den eingereichten Arbeiten ankauften. So würde mit verhältnismässig sehr geringen Unkosten eine äusserst wertvolle Schule für das Farbenstudium entstehen, in der das Publikum sowohl wie die Künstler sich selbst erziehen könnten in der Kenntnis der Natur." — Dem officiellen Katalog der Altmeisterausstellung von 1815, auf dessen Vorwort die Broschüre wiederholt Bezug nimmt, nicht ohne es zu parodieren, war folgende Bekanntmachung beigedruckt. „Die Direktoren zeigen an, dass anstelle jeder besonderen Prämie im historischen oder Landschaftsfache für das folgende Jahr Ein Tausend Guineen ausgesetzt sind als Prämienfond für ausgeführte Entwürfe, welche die Erfolge der Britischen Armee, in Spanien, Portugal und Frankreich, illustrieren."

Was klingt moderner? Jener Vorschlag oder dieser Erlass?

*

Der Verfasser der Brochüre heisst Henry Richter. Er war Künstler von Beruf. Der Vater, Johann August Richter, ein Kupferstecher, kam aus Deutschland, und zwar stammte er wie unser Ludwig aus Dresden. Henry war 1772 in London geboren. Die Künstlerlexika sagen noch von ihm, er sei ein seinerzeit geschätzter Genremaler gewesen. Merkwürdig, dass man ihn über Wilkie ganz vergessen hat. Die „Dorfschule", eines seiner Hauptbilder, macht, in der eigenhändigen Lithographie, die sehr frisch aussieht, einen starken, derbgesunden Eindruck.

Sein Interesse für das Phänomen des Lichts (this „cheerful" phenomenon of Nature, wie er es nennt) lässt sich bis auf das Jahr 1813 zurückverfolgen. Damals hatte er in der modernen Kunstausstellung der „British Institution" ein Oelgemälde, in dem er zeigte „Wie Jesus den Blinden sehend macht". Nach einer gleichzeitigen Besprechung ist die Idee, von welcher der Autor des Bildes erfüllt war, diese: „Die Vorsehung fügte es, dass der da gesagt hatte ‚Es werde Licht' seine Gottheit auf Erden offenbaren sollte, indem er dem Blinden das Augenlicht gab. Denn ihn hatte Simeon im Tempel gesehen und gegrüsst ‚als ein Licht zu erleuchten die Heiden.'" — Und es heisst weiter in der Beschreibung des Bildes. „Der Lichtstrom (torrent of light), der vom Himmel fällt und die ganze Gruppe einhüllt, ist ein neuer und grosser Gedanke und wohl passend zu dem Gegenstand." Wenn man aber nach einem Mezzotintoblatt urteilen darf ist das alles, wie ja auch anzunehmen, mehr symbolisch und konventionell.* Im Katalog von 1817 begegnet dasselbe Bild. Oder war das eine zweite Redaktion? — Wenn man will kann man übrigens bis auf die zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts zurückgehen. Richter illustrierte 1794 Miltons Paradise Lost: er zeichnete auch eine unbedeutende Vignette zu dem Hymnus an das Licht.

Wichtiger ist vielleicht, dass er die Schriften Immanuel Kants mit heissem Bemühen studierte. Im Jahre 1814 schickte er einer Londoner Tageszeitung ein Feuilleton über die „Kritik der reinen Vernunft", und als der Künstler später die Philosophia abbildete, schrieb er „Time" und „Space" in die Aureole. In den besonders gegen den David'schen Klassicismus eifernden, teilweise sehr verständigen ästhetischen Auseinandersetzungen, die dem Geistergespräch angehängt sind — man liest z. B. von der „verschiedenen Art die Natur zu sehen, welche die verschiedenen Künstler unterscheidet" — operiert Richter viel mit Kant. Aus Kant beweist er eigentlich auch dem ungläubigen „Maler seines schmeichelhaften Porträts", dass das Neue

* Vgl. die Anm. * zu S. 210.

Licht die Form nicht aufhebt, sondern im Gegenteil (durch feinste Modellierung) den Dingen erst Realität verleiht.

❀

Ob es nur eigene Ideen sind, die Henry Richter in dem Gespräche mitteilt? geschöpft aus einer philosophischen Anschauung der Gemälde Turners und Constables? Oder ob auch mündliche Aeusserungen der Meister selbst hier nachklingen? Sein Name ist jedenfalls weder in Turners noch in Constables Briefen zu finden, so dass an persönliche Beziehungen wohl nicht zu denken ist. — London war auch damals keine Kleinstadt. Immerhin muss sich der Maler Richter als eines der ältesten Mitglieder der Water-Colour-Society doch in dem weiteren Kreise jener Grossen bewegt haben. (Allerdings ist er nur selten in den Ausstellungen vertreten, und zeitweilig überhaupt aus der Liste gestrichen.) Uebrigens wird an einer, hier nicht wiedergegebenen Stelle der Schrift auf die Krisis in der Entwicklung „eines grossen zeitgenössischen Landschaftsmalers" angespielt. Als die Broschüre erschien, hatte jedoch Turners zweite Periode noch nicht begonnen. Alles in allem: man sagt wohl nicht zu viel und bleibt dem originellen Sinn des weitsichtigen Verfassers doch gerecht, wenn man die Schrift auffasst als litterarische *Parallele* zu den Thaten Turners und Constables. Insofern das Spiel die den übrigen Zeitgenossen gleichgültige Frage so behandelt als ob sie aktuell wäre, darf man hier unbedenklich von einer Prophezeiung reden.

❀

Dass ein grosser Gedanke zweimal und öfter gedacht werden musste, ehe er zur That wurde, wird gewiss nie überraschen. Interessanter wäre, wenn man sehen könnte, welches die Entwicklungsphasen solch langwierigen psychischen Prozesses gewesen sind. Den Historiker würde es jedenfalls nicht befriedigen, zu finden, dass über Pleinair unter anderem auch schon im zweiten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in England Ausführliches und Eindringliches geschrieben worden ist. Denn Historia hat ja bekanntlich nichts zu schaffen mit dem naseweisen Ben-A-Kiba. Sie würde fragen, was in der Prophezeiung noch an Vorurteilen klebt. Doch dazu ist hier, wo der Text nur gekürzt wiedergegeben werden konnte, nicht der Ort. Einige nackte Daten, die dazu dienen sollen Richters historische Stellung anzudeuten, können wir dem geduldigen Leser freilich nicht ersparen.

Richter spricht von „Tageslicht" in Bildern und hält es für nötig eine besondere Erklärung darüber vorauszuschicken. Denn der Kunstausdruck „Tageslicht" war in oberflächlicherem Sinne gang und gäbe. Der Katalog von 1815 findet es bei Cuyp — Richter nicht — und zu Beginn des Jahres 1817 sagt ein Kritiker von dem Landschafter und damaligen Präsidenten der Water-Colour-Society, John Smith, er sei „in des Wortes vollster Bedeutung ein Tageslicht-Maler". In demselben Jahre erschien die letzte englische Ausgabe des alten Malerbuchs von Lairesse. Hier wird (ebensogut wie bei Lionardo) der Unterschied von Atelier- und Frei-Licht betont — mit dem Accent des 18. Jahrhunderts. Lang und breit ist davon die Rede. Aber das ist alles sehr allgemein. Um Lairesse's wahre Auffassung zu kennzeichnen mag ein Satz genügen. Ein sonniges Interieur, meint er, ist ein Nonsens. „Was würde denn das geben, wenn man so das weisse Tischtuch stellenweise schwarz malen müsste."

Zehn Jahre später (1827) giebt der Maler Bouvier, wieder ein Franzose, in seinem für seine Zeit so vortrefflichen, 1828 zuerst in deutscher Uebersetzung erschienenen und seitdem oft aufgelegten Lehrbuch der Freilichtfrage schon eine mehr aktive Wendung. „Man kann (um ein Porträt mit Himmelshintergrund gut zu machen) in der Tat kein besseres Mittel ergreifen, als wenn man sich selbst in freier Luft und wie auf offenem Felde zum Malen anschickt, um die Wirkung dieser Lichtart in der Natur nachzuahmen, die mit der im Innenraum gar keine Aehnlichkeit hat, dessen Licht den Kopf und die Figur bloss von einer Seite erleuchtet. In freier Luft wird das Modell durch einen Lichtstrom von allen Seiten umgeben und zwar mit einer fast einförmigen Manier, besonders wenn man sein Modell den Sonnenstrahlen aussetzt, — *was übrigens nur Landleute ertragen können*": der Porträtmaler bei Richter argumentierte ähnlich. Bouvier giebt dann Anweisungen, künstliche Freilichtbeleuchtung im Atelier herzustellen.

Ein Jahr früher spielt die merkwürdige Turneranekdote, die Thornbury überliefert hat. Die strahlend helle „Cologne" war von der Hängekommission der Kunstausstellung von 1826 zwischen zwei Porträts von Lawrence gehängt, so dass diese dunklen Stücke erst recht verdunkelt

wurden. (Schon damals also das treffliche Kontrastprincip.) Lawrence ist natürlich unglücklich. Turner sieht das ein. Kurz vor der offiziellen Eröffnung streicht er den Himmel der „Cologne“ mit Aquarellfarbe schwarz zu und lässt das Bild während der Dauer der Ausstellung in diesem Zustand hängen. Die Geschichte ist (nach Swinburne) auch anderweitig bezeugt und illustriert trefflich die letzten Worte, die Teniers dem Porträtmaler sagt.

Das war 1826. Das Datum 1828 steht auf einem lichten Atelierporträt des Aquarellisten William Henry Hunt. Es hängt im South-Kensington-Museum. Ob Richter, der in späteren Jahren (und auch früher) dann und wann Porträts ausstellte, ähnliches versucht hat?*

1831 fallen die tiefsinnigen, aber auch noch stark mit konventionellen Anschauungen versetzten Aeusserungen des alten Frenhofer in Balzac's „l'Oeuvre inconnue“.

1841 erscheinen die nachgelassenen Schriften jenes deutschen Lichtmalers, in dessen Gedanken schon im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts Tradition und eigene Beobachtung wie in einem Brennpunkt sich gesammelt hatten.

* Nachträglich bemerke ich, dass in den Erinnerungen an „James Holmes und John Varley“ die Alfred T. Story gesammelt hat (London 1894), auch Henry Richter vorkommt. Es heisst da unter anderem, R. habe das Gemälde „Wie Christus den Blinden sehend macht“ sonderbarerweise „auf dem Dache seines Hauses“ gemalt, „in glühendem Sonnenlicht“. Und der Besteller der ersten Ausführung habe dazu, dass R. die Modelle einem so starken Sonnenschein aussetzte, scherzend gesagt, „er brate sie wohl allmählich bei lebendigem Leibe“. Da auch in anderem Zusammenhange bei Story nicht alles in Ordnung ist, möchte ich annehmen, dass die Quelle dieser Erzählung, die an eine Hauptstelle der Richterschen Broschüre deutlich anklingt, eben nur dorther stammt. Ich bedauere sehr, keine der beiden Ausführungen des fraglichen Gemäldes gesehen zu haben. Ein Exemplar kam, wie Story angiebt, als Altarbild nach „Greenwich, New Church“. Ich habe in Greenwich vergeblich danach geforscht.

In Holmes' Erinnerungen erscheint Richter als ein ganzer Sonderling von köstlich trockenem Humor. Er konnte sehr wohl scherzen und ulken wie ein fideler Student und war dabei „always as precise as an old maid and as formal as a logician“.

Aus den vierziger Jahren hören wir nun auch wieder von wirklichen Versuchen. Was der Porträtmaler in Henry Richters Spiel nicht hatte glauben wollen, trat jetzt ein. Der Maler Ford Madox Brown notiert in seinem Tagebuch (z. B. 1847) wiederholt, dass er die Modelle für seine Historienbilder im Sonnenlicht studiert.* Und „wenn die Ueberlieferung richtig ist, hat schon um das Jahr 1846 ein so wenig bahnbrechender Künstler wie Karl Girardet seinen Schülern das Malen im Freilicht ans Herz gelegt“ (Tschudi).

1857 ist der Dichter des Vorspiels von 1817 als Greis gestorben, mit metaphysischen Studien beschäftigt, zu der Zeit da „der Genius des Jahrhunderts“ auf die Bühne trat, um die undankbare Rolle des merkwürdig komplizierten Stückes zu geben, zu dem jenes Geistergespräch — der Geisterseher selbst war übrigens, wiewohl Kantianer, einer der wenigen Freunde des Swedenborgianers William Blake — als Einleitung gedacht werden kann. In dem grossen Schauspiel, das nun beginnt, fehlen die beiden typischen Personen nicht: der Erzfeind, von dem Rembrandt sprach, und der Freund. —

Manet ist tot, und Zola. Spielt das Stück noch heute? Fünfzig Jahre hat es gedauert. Es ist spät. Die fünf Akte könnten zu Ende sein. Doch es scheint, das Publikum will das Theater nicht verlassen. Man ist nicht voll befriedigt, es war keine klare Lösung des innerlichen Konfliktes. Einige glauben, dass noch ein ‚deus ex machina‘ kommen soll. „Wozu nur die lange Pause?“ Doch — ich denke das geht uns nichts an und ist Sache der Regie: der Geschichte.

* „Brown spottete über die braune Sauce, in die bei den Historienmalern die ganze Welt getaucht sei, und hat in dem Aufsatz: ‚The mecanism of a historical picture‘, den er 1850 für die zweite Nummer des Germ schrieb, als erster klar die Principien des Pleinair formuliert“. (Muther, engl. Mal.). Wo stehen diese Bemerkungen? Von dem fraglichen Aufsatz erschien im Germ nur ein Teil, der nichts enthält.

LITHOGRAPHIEN VON

P. BONNARD

Maurice Denis hatte mir einen der entzückendsten Eindrücke sofort gemacht, als ich etwas von ihm kennen lernte: im Jahre 1893, als mir „le voyage d'Urien" in die Hände fiel, ein Buch von André Gide, das er mit sehr einseitigen, sehr persönlichen und doch zum Inhalt des Buchs vollständig passenden Zeichnungen geziert hatte. Als ich ihn in Wien im Februar 1903 auch als Maler kennen lernte, mit kleinen Bildern, welche Linie und Farbe, taufrischen Charme und Freskenhaftes zusammenbanden, wuchs nur meine Freude. In Wien bemerkte ich auch zuerst die Malerei von Roussel. Er erschien mir als ein Träumer, in dem die Grundform von Poussin zittert, die er durch einen Schleier hellgrünlicher und violetter Töne erblickt. Gleichfalls auf dieser Impressionistenausstellung in Wien trat mir zuerst Vuillard entgegen und leuchtete mir ein, dieser Maler, der reizendes Scheinen von Lampen vor abendlichen Gärten darstellt, und zart flimmernde Interieurs, aus einem kleinen Glase trinkend, das aber zweifellos das ihm gehörende Glas ist, aus einem andern fände er nichts zu trinken. Bonnard war der einzige unter den vier Freunden, der mir in Wien nicht nahe kam.

Ich hatte den Eindruck: er ist ein Künstler, der nichts eigentliches mit sich und seinen Talenten anzufangen weiss, ein Kennernaturell eher als ein echtes gewachsenes Talent. Als ich nach Berlin zurückkam, fand ich auch hier eine Ausstellung Bonnard; sie bestätigte den wiener Eindruck. Ein witziges, bis zum Parodieren gehendes Verwenden von Formeln der modernen Anschauung fiel mir auf. Auch als ich in Dresden 1904 einen Bonnard — tollerweise neben einen Manet gehängt! — sah, behielt ich die Empfindung: ein witziger Akademiker, und blieb kalt.

Man kann ja als ein akademisches Naturell auch innerhalb der modernen Richtungen und Neigungen sich dokumentieren.

Jetzt habe ich nun eine Reihe von Litho-

graphien Bonnards gesehen, nicht jetzt herausgegeben, schon 1902, die ich im ganzen sehr liebenswürdig finde.

Es sind etwa hundertundfünfzig Illustrationen zu „Daphnis und Chloë", dem Roman des Longus; in einer Ausgabe, die mit allen Vorzügen des Papiers, der Anordnung und mit schönen Lettern geschmückt, bei Ambroise Vollard erschienen ist.

⁂

Der Roman des Longus besteht aus hübschen Schilderungen des Hirtenlebens, die mit Erzählungen aus der Sagenwelt abwechseln. Daphnis und Chloë sind Findelkinder. Sie werden, obgleich die beiden Familien, in denen man sie liebevoll pflegt, ihnen eine höhere Laufbahn gönnen möchten, auf Anordnung von im Traum erschienenen Nymphen zum Hirtendasein erzogen. Pan und die Nymphen begleiten ihren Weg. Ihre Existenz wird durch Abenteuer unterbrochen, die einen guten Ausgang nehmen, auch dann noch, als das Schicksal es am bösesten mit ihnen zu meinen scheint, am Ende. Der Herr des Guts, auf dem man Daphnis fand, ein Bürger von Mythilene, entdeckt in dem herangereiften Jüngling seinen Sohn, dieser wagt die Liebe einzugestehen, die er zu der armen Hirtin hat, er empfängt sie als Braut, man erkennt dann, dass auch Chloë das Kind eines vornehmen Bürgers von Mythilene ist, die Beiden wünschen aber aus dem Stadtleben sich wieder zurückzuziehen, von ihren vornehmen Eltern getrennt. Sie feiern ihre Hochzeit auf dem Lande, umgeben von den Heerden, die sie so lange gehütet haben, mit den Pflegeeltern an ihrem Tisch und mit Huldigungen an Pan und die Nymphen.

Unter den eingestreuten Erzählungen fällt vielleicht eine als hineingetragen auf: die Erzählung von der Echo. Im Uebrigen hält das Interesse an dem anmutigen Roman fast bis zum Schlusse an, der durch den unvermeidlichen Ausgang, dass die Auflösung der Geschichte der Chloë dem Schicksal des Daphnis genau parallel geht, allerdings etwas zu kindlich ist.

⁂

Wie hat nun Bonnard das Hirtengedicht gestaltet? Man nimmt wahr, dass er, der, wenn er selbständig ist, in übertragenem Sinne Mosaikbilder malt, dem das Müssen in seiner Kunst fehlt, der nur ein geistreicher Empfänger und Sammler ist — an Longus' Roman einen Halt gewann.

Da er sich an das Buch eines Andern anschloss, verlangt man ja auch nicht, dass er völlig jene Eigenheit offenbare, die sonst einem Maler gehören muss; einem Illustrator gestattet man stets schon eher, dass er von seinem Geiste Gebrauch macht.

⁂

Bei dieser griechischen Geschichte wird man zunächst begierig, zu sehen, in welcher Form sich Bonnard mit den mythologischen Wesen abgefunden hat? Man wird an Roussel denken, dessen Form sehr einheitlich ist. Bonnard hat, wie ich sagte, solche Einheitlichkeit nicht, er tastet. Er tastet nicht so sehr, als dass er als Akademiker, der vielen Reizungen offen ist, auf verschiedene Möglichkeiten der Darstellung eingeht. In dem Roman treten Nymphen und Amor auf. Bonnard hat sie zuerst, auf Seite 15, so dargestellt, wie es Baudry gemacht haben würde; er zeichnet sie mit Bewusstsein nach hübschgebauten tatsächlichen Akademiemodellen, von denen eines sogar die pariser Frisur beibehalten hat. Der Dekorateur des pariser Opernhausfoyers hatte dieselbe Nuance, den Modellen, die er für seine griechischen Motive benutzte, absichtlich Zutaten aus unserer Gegenwart zu lassen. Auch der Amor auf diesem Blatt Bonnards ist ein kleiner Junge aus dem Modellsteherzirkel. Das Raffinement Bonnards wie Baudrys liegt bei solchen Vorführungen nur darin, nicht zu verhüllen, dass sie sich der Berufsmodelle bedienen, sondern im Gegenteil, zu zeigen, dass sie nichts als Berufsmodelle nehmen. Das ist das perverse Vergnügen, das sie sich machen. Ihre Feinheit beabsichtigen sie nur in der Weise zu offenbaren, wie sie ihre Modelle zeichnen. Da unterscheidet sich denn Bonnard von Baudry; er hört früher auf; er liebt die beauté de diable der Skizze; er skizziert. Er hat mehr Nonchalance — und um diese Nonchalance ist er jünger als Baudry.

⁂

Das zweite Blatt, das Bonnard in seinem Daphnis- und Chloëbuche der ausserirdischen Welt gewidmet hat, finden wir genau 100 Seiten später. Hier erscheinen die drei Nymphen, die sich der Chloë seit ihrer Geburt annahmen, dem Daphnis. Der Dichter sagt jetzt von ihnen: sie erschienen ihm in der Art schöner und grosser Frauen, halbnackt, die Füsse ohne Schuhe, die Haare ausgebreitet, in allem den Bildern ähnlich, d. h. ihren Reliefdarstellungen. Und bei dieser Lithographie

nimmt nun Bonnard den Anlass, uns die drei Nymphen so etwa zu zeigen, dass wir an archaische Statuen denken. Bei der einen von ihnen aber bemerken wir eine Form der Büste wie bei Renoir.

Und ganz bei diesem sind wir in dem dritten Nymphenbilde angelangt (S. 189). An dessen vorderster Figur, der schönen Echo, nehmen wir wahr, dass Bonnard aufgehört hat, „Modelle" zu nehmen, wie bei dem Bilde Seite 15, oder archaische Gottheiten zu nehmen, wie in dem Bilde auf Seite 115. Die schöne Echo ist ungriechisch in ihren fast täppischen Bewegungen; reizend durch Gesundheit und Natur; stillos in der Umgebung von Nymphen. Aber gerade durch dieses ganz abnorm Stillose gewährt sie dem raffinierten Kunstfreund eine Abwechslung. Die Nymphen, bei denen sie weilt, haben in der Arbeit Bonnards jetzt eine aus Baudry und Puvis de Chavannes zusammengesetzte Fassung. Wunderhübsch ist bei diesem Blatt das Gewoge der Zweige über den Nymphen, das helle Licht in den Bäumen.

Das beste von den Götterbildern scheint mir die Lithographie auf Seite 251; dieses Blatt ist endlich in sich geschlossen: es zeigt Amor à la Renoir, und das ganze Blatt ohne Ausnahme ist à la Renoir. In zartem Kolorit (denn so verdienstvoll sind viele von Bonnards Lithographien, dass man die Zeichnung farbig vor dem inneren Auge erblickt), in zartem, blühenden Kolorit steht der Knabe auf schneeweissschimmernden Wolken,

mit Körperformen, die mehr einem ungeschlachter gewordenen Renoirschen Kind als einem antiken Liebesgotte anzugehören scheinen. Er senkt sein naives Kindergesicht und schiesst aus der Höhe seinen kleinen Pfeil nieder.

Ein fünftes Blatt, die Nymphen mit Amor zeigend, hat wenig Reiz (S. 283). Es ist schwerfällig und langweilig, es lässt an Etty denken.

Bonnard ist mithin in seinen Lithographien der Nymphen und Amors ein Akademiker, ebenso wie er es in seinen Bildern war. Wie sich die Bolognesen ein System daraus machten, mit der Zeichnung eines grossen ältern Meisters die Farbe eines anderen grossen ältern Meisters zu vermählen, ähnlich zo zeigt sich Bonnard — nur dass er eben kein System will, dass er sich vorbehält, kein Systematiker zu sein und nach seiner Caprice diesen oder jenen Meister heranzieht. Die Carracci hatten eine Einheit, trotzdem sie sie erst errungen hatten. Sie blieben in ihren Bildern, die eine etwas künstliche Mischung waren, nachdem sie ihre Fassung gebildet hatten, sich immer gleich. Bonnard ist moderner. Er will sich im Stil nicht gleich bleiben. Nicht nur, dass man ihn falsch beurteilt, wenn man ihn für etwas anderes als einen Eklektiker nimmt — er ist *mehr* Eklektiker als die Bolognesen; das perpetuum mobile des Eklekticismus: wegen seiner geistreichen Fähigkeit, sich in alles hineinzufinden; — und wegen dieser Fähigkeit auch modern. Er ging von Baudry auf dem Wege über die früheste griechische Kunst zu Renoir, und dann trieb ihn die Laune, schwere, grosse venezianische Frauen nachzumachen wie der langweilige Etty.

✲

Die Wahl der sanften Hirtenerzählung von Daphnis und Chloë war für Bonnard glücklich, weil es ein Roman gerade aus der Spätzeit ist, für den wir einen Illustrator von Bonnards Art eher vertragen. Es ist ein Roman, den wir als dilettanti betrachten, den wir nicht als ein absolutes Meisterwerk bewundern, sondern mit manchem Aber geniessen. Die Spätkultur dieses Romans korrespondiert mit Regungen einer Zeit wie der unsern, denen auch Bonnard gehorcht.

Dass Bonnard eine besondere Verwandtschaft mit dem Griechentum habe, wie behauptet wird, glaube ich nicht; er hat freilich einen antiquarischen Sinn. Auch halte ich die Annahme für verkehrt, dass er einem Volksinstinkt bei den Franzosen entspreche; im Gegenteil, seine Illustrationen werden immer dem Volke, auch wenn es das Griechentum liebt, unzugänglich bleiben; er wird immer gänzlich unpopulär auch in diesen zu einem guten Teil wohlgelungenen Illustrationen zu Daphnis und Chloë sein. Wären sie nicht raffiniert, so würde der Verleger Mühe haben, sie unter die Leute zu bringen. Sie sind von einem Kunstfreund und appellieren nur an einen Kunstfreund.

Im Speziellen ist dieser Roman aus der Spätzeit für P. Bonnard geeignet gewesen, weil er auf dem Landschaftlichen beruht. Der Roman lebt in seinen Landschaftsbildern, er erhält seinen Text durch den Reigen der vier Jahreszeiten; — der Reiz des Romans kann lediglich darin erblickt werden, dass die Personen in ihrem Gehaben aus der Landschaft herauswachsen, Teile und kaum die am meisten in Betracht kommenden Teile der Landschaft sind. Da konnte jemand, der den Reichtum der Landschafterblütezeit der Impressionisten übersieht, der sich besonders in die knospendsten dieser Landschaften, die Renoirschen, hineingesehen hat, das alte Longussche Buch mit einem feinen Reize bereichern.

Schon das Schmuckstück am Anfang des ersten Buches ist hübsch und vielversprechend in seiner rein landschaftlichen Art — ein Streifen Laubes (siehe die Abbildung am Kopf dieses Aufsatzes); ebenso führt die Blume, die man gegenüber der Einleitung lithographiert sieht, gleich in die Erzählung ein. Einfach eine Blume, aber die Blume lebt und duftet. Sie ist so sachlich, dass man an die einfachen, sachlichen, nichtornamentalen Fruchtstücke denkt, mit denen Claude Monet einige Türfüllungen in der Privatwohnung von Durand-Ruel geschmückt hat.

Ein reizendes Bild vom Wachsen des Frühlings — und die beiden Liebesleute darin — bilden wir auf Seite 219 ab.

Vielleicht das Zarteste an Landschaftsinterpretation hat Bonnard auf S. 83 des Buches geleistet (S. 215 bei uns), wo er die befriedigte Bürgerin Lycenion aus dem Walde in der Mittagsglut herausschreitend zeigt. Hier ist Renoir mit der Nervosität Whistlers verbunden, es ist von Whistler die Feinheit in der Vision der Frau in der Landschaft genommen und doch ist auch etwas in dieser Zeichnung von der Gesundheit und körperhaften Sehweise Renoirs vorhanden. Renoirs Rundheit ist mit Whistlerischer Tonflächenwirkung verbunden, das spezifisch Renoirsche Frische, Naturvolle trifft sich mit

dem Extraktmässigen, Andeutungshaften, in sich Ruhenden von Whistler.

Noch einmal begegnet die Erinnerung an Whistlers Namen in Bonnards Werk bei einer sehr zarten Zeichnung der Familie des Bürgers von Mithylene, auf dem Sopha sitzend.

Die Koketterie mit dem Anachronismus bemerkt man gar nicht mehr. Selbstverständlich ist es, dass hier die Einwohner von Mythilene auf dem Sopha sitzen. Was man bemerkt, ist die Feinheit der Zeichnung.

❃

Sehr schön wirkt in dem Buch manche Silhouette: kämpfende Böcke, hinter ihnen zwei Figuren — und sonst nichts auf dem Blatt. Oder Daphnis, knieend, die Hände erhoben. Als Hintergrund ein vages Wasser und ein riesiges Nymphenrelief. Das Ganze weich und schimmernd gehalten (Seite 117). Oder ein Stück Wasser, in dem Daphnis schwimmt (S. 217 bei uns); — nicht Daphnis, sondern das Stück Wasser und der überhängende Zweig und allenfalls die Schulter von Daphnis ist die Hauptsache. Ein prachtvolles Stück Meer mit Wellen zeigt Bonnard auf Seite 65, — vorne schwimmt Daphnis, sich an den Hörnern zweier Kühe festhaltend — das ist elend, aber man sieht es nicht; man sieht nur die weite Ausdehnung

des sonnbeschienenen Meeres, auf dem ruhig die Wellen einander folgen. Sehr hübsch ist eine Zeichnung à la Menzel: Aufsicht auf das Grab des Dorcon, Seite 67, funkelnd, prickelnd im Sonnenlicht, rechts und links von schwarzen Baumriesen eingerahmt, im Hintergrund lichtes Gebüsch. Ein angenehmes griechisches Genrebild ist Seite 75, wie Daphnis und Chloë, selber schlanken Statuen ähnlich, von hinten gesehen, weiss gekleidet, nur lebhaften Schatten werfend, vor dem weissen grossen Relief der Nymphen stehen, und Reben hinaufreichen. Unbedeutend die Physiognomie eines alten Hirten, der den Beiden entgegenkommt, unbedeutend ein flatteriger Amor, nett wie eine Groteske derselbe alte Hirt auf einer Bank sitzend, im Gespräch mit einem Amor (der aber unmöglich in seiner Stellung zu dem Alten ist). Sehr angenehm unter den Seestücken ist eines, das die kreidige Küste vom Meer aus zeigt. Am Strand entlang rudert ein Boot, die Flagge am Wimpel. Das Blatt erinnert mich an gewisse Landschaften von einem japanischen Reiz, die Degas gemacht hat. Auf einem noch schöneren Blatt, weniger vom Malerischen, mehr von der Naturstimmung ausgehend, sehen wir die jungen Leute, die in dem Boot hergekommen waren, am Strande angeln — hinter ihnen sind die weissen Felsen, vor ihnen das Meer an einem sonnigen Tag. Lustig ist die Zeichnung Seite 125; dieses selbe Meer, dieselben Kreidefelsen und vorn eine schwarze Ziegenheerde. Glänzend ist mancher helle Blick in den Wald, im Vordergrund mit den Ziegen staffiert. Fein malerisch ist ein Pan in Wolken. Sehr zart ein Akt — was schimmernde Fleischwirkung anlangt — auf S. 133. Reizend die Figur eines weinenden Daphnis, vor dem Nymphenrelief liegend (Seite 113): „Chloë," sagte er, „ist von euren

Altären fortgerissen worden, und ihr habt das Herz gehabt, das zu sehen und zu dulden? Sie, die euch so viel schöne Blumen dargebracht hat! sie, die immer euch die erste Milch anbot!" Wie Daphnis Chloë als Gerettete wiederbegrüsst (von uns auf Seite 218 abgebildet), ist dann sowohl in den Figuren als auch in der Landschaft eine Scene von Renoirscher Süssigkeit.

❋

Wie man sich darüber klar wird, dass die Nymphen auf der Seite 15 eine Baudrysche Auffassung, und, obwohl dieselben Wesen, auf der Seite 115 die Züge archaischer Gottheiten tragen, auf der Seite 189 aber wieder anders sind, andere Erscheinungen haben als auf den Seiten 15 und 115 — so nimmt man, wenn man ein naives Empfinden hat, mit Erstaunen und Verwirrung wahr, dass auch bei den Hauptpersonen des Buchs, bei Daphnis und Chloë die Darstellung des Künstlers eine schwankende ist. Bonnard hat auch einmal ihre Bildnisse gegeben — im Grunde ist er bei diesen beiden *Bildnissen* wie jemand, der etwas anderes im Kopfe hat als das, wovon er spricht; man hört ihm kaum zu; er wirkt uninteressant. Man unterscheidet sehr leicht von diesen beiden wenig interessanten „imaginären Porträts" diejenigen Lithographien der beiden Hauptpersonen, auf welchen sie der Vision Bonnards gemässer vorgeführt wer-

den, und dabei kommt man zu dem Schluss: Bonnard wünschte auf den wirklich Bonnardschen Lithographien dieses Werks nichts als das Licht darzustellen, das etwa einen Rasen trifft und dabei auch auf eine Backe — und diese könnte Chloë's Backe sein — fällt, — oder ein Stück Zeug berührt — dieses Stück Zeug könnte wohl gerade Daphnis angehören. Mehr will Bonnard nicht als das Licht zeigen; und dann noch den in diesem Moment sich ergebenden Specialausdruck des Menschen; nicht seinen Gesamtcharakter — nur diesen Specialausdruck. Die Menschen selbst traten nicht in seinen Gesichtskreis. So ist es gekommen, dass er den vom Dichter als schwarz, ebenholzschwarz geschilderten Daphnis darum einmal blond machte, weil es ihm in jener Ecke des Waldes, in der er ihn beim Handhaben der Flöte postierte (Seite 245 des Buchs), die Harmonie des sonnigen Grün gestört haben würde, wenn sein Haar ebenholzfarben gewesen wäre. Und da ihm der Mensch Daphnis ganz gleichgültig war — den der Dichter als schlanken fünfzehnjährigen Burschen darstellt — so machte er ihn auf diesem Blatt nicht allein blond, sondern auch korpulent und dreissigjährig, — mit einem Wort als einen ganz andern Menschen. Und er fuhr fort, ihn so leichtsinnig zu behandeln. Er macht sich auch nichts daraus, ihn wieder brünett werden zu lassen, wenn die koloristische Situation es gestattet oder vielmehr zu fordern scheint. Ja er giebt ihn einmal sogar als Mädchen. Und das ist gewiss der Höhepunkt dieser Art von Gleichgültigkeit. Er giebt ihn als Mädchen auf dem Blatt Seite 225;

vermutlich hatte er kein Knabenmodell zur Hand, da gab er ihn als Mädchen — es kam ihm ja nur auf den Fleck von schimmerndem Fleisch an. Und so hat er ihn 'mal wie einen Japaner aussehen lassen, weil ein Stück von seinem Gesichtsausdruck in diesem Moment einen japanischen Eindruck machte. Und entsprechende Geschichten machte er mit Chloë. Dieses unschuldige schüchterne Geschöpf hat auf Seite 23 und auf Seite 31 ein Corsage an wie eine Pariserin, die auf der Cabaretbühne des tréteau de Cabarin auftritt — und einmal macht er die hochblonde Chloë zu einer brutalen schwarzhaarigen Römerin — auf Seite 33 — Typus etwa: Schwester des Nero . . . Er hält nichts fest, die Charaktere zerflattern ihm, er kann nur Einzelzüge erfassen — diese allerdings sehr fein, sehr subtil. Er erscheint mir darum als ein Spätkünstler. Turmhoch steht ein Buch wie Menzels Illustrationen zu Kuglers Leben Friedrichs des Grossen über dem Daphnis- und Chloëbuche. Man wird vielleicht einwenden: ja, Daphnis ist kein erheblicher Charakter, Bonnard hatte kein Interesse daran, ihn darzustellen, und die Nymphen — wir glauben doch nicht mehr an die Nymphen, es ist alles doch nur ein Spiel . . . man konnte sie demnach auch als nur ein Spiel geben. Aber wie sehr ist Bonnard auch unter diesen Gesichtspunkten ein Spätkünstler! Einen solchen Vorwurf muss man z. B. auch gegen das Blatt erheben, das wir aus dem Cyklus auf dieser Seite abbilden: sehr intim ist

hier die Zeichnung, besonders aber die Empfindung, wie das Hemd auf dem Körper vorgeführt wird — man vergleiche nur mit solcher Intimität der Darstellung etwa das Hemd auf dem Körper einer Lucretia von Marcanton, dem grossartigen Stecher — aber es ist hier, wenn auch ein liebreizendes Wesen, doch wieder nicht gerade Chloë festgehalten, Bonnard ist wieder ohne „Gestalt" gewesen, sie zerflatterte ihm vor der Vorstellung von dem Hemd irgend eines jungen Mädchens; während Menzels Friedrich der Grosse, der seinen Arm nach dem Himmel zu bewegt und einem General etwas sagt — auf einer ganz kleinen Illustration Menzels — nur Friedrich der Grosse ist und wir ihm, dass er so ausgesehen hat und solche Geste gehabt hat, unbedingt glauben. Menzel ist hier „voll von Gestalt", Bonnard ist es nicht. Und nicht etwa das bringt Bonnard (wenn auch etwas) in Nachteil gegen Menzel, dass er sich ein tändelndes Buch zum Illustrieren aussuchte, Menzel aber als Gegenstand Friedrich den Grossen nahm: Bonnard hätte sicher keinen markigen Helden illustrieren können, Menzel andererseits aber auch nicht ein tändelndes Hirtengedicht. Nein, als charakteristisch für den Spätkünstler erachte ich hauptsächlich den Umstand, dass er auch in diesem tändelnden Gedichte nur die herausragenden Spitzen geben konnte, wohl das Sonnenlicht, wohl das Gras, wohl den im Mittags-

licht daliegenden Wald, wohl die Hemdfalten, wohl den einzelnen, bezeichnenden Blick — aber nicht den Menschen und das Ganze seiner Erscheinung. Bonnard ist in manchem, in der Erfassung der Lichterscheinungen, in der Feinheit des Lichts in der Landschaft, in allem Materiellen des Fleischschimmers — wie die Zeit im ganzen — über Menzel vielleicht hinausgekommen — dennoch ist Menzel klassisch gegen ihn. Indessen würden wir uns jetzt vergebens nach einem Buche umsehen, das eine gleiche Feinheit im Bereiche der Landschaft und auch in seinem Figurenteil solchen Nuancenreichtum hätte wie dieses Bonnardsche akademische Kunstwerk.

Indem wir weiter blättern, sehen wir einige hübsche Winterlandschaften. Dann ist die Scene, wie Daphnis Vogelfallen legt (Seite 157 im Buch), ein hübsches Blatt, das in der Komposition und der Verteilung der Flächen an Menzel anklingt. Hervorragend ist eine Prügelszene (Seite 271), anlässlich einer Entführung von Chloë, voller aufgehobenen Arme und vorwärtsdrängenden Kniee — es drängt sich auch bei diesem Blatte, mit seinem beredsamen Gekritzel und den zerrissenen Gesten, der Gedanke an Menzel auf. Ebenso bei der Zeichnung eines einzelnen Baumstamms durch das Borkige der Rinde und das Verhältnis des Baums zum Hintergrund (Seite 155). Einmal geht Bonnard

auch auf das Lebhafteste auf Delacroix ein, auf Seite 291, beim Hochzeitsmahl: hier sehen wir das für Delacroix charakteristische Helldunkel und sein krauses Gewimmel der Gruppen. Einmal müssen wir an Cazin denken (Seite 91), und einmal bei der vollkommen schönen, mit wenigen Strichen gezeichneten Darstellung der beiden Pflegeeltern an Jozef Israels; sie liegen im gemeinsamen Bette und erzählen sich ihre Sorgen und Gedanken: da ist ein Blick der Alten aufgefangen — ganz Israels (Seite 199). Einmal, bei der Darstellung des Bauernhauses der Pflegeeltern, ohne Figuren, sehen wir einen Blumenkübel neben der Thür aufgestellt, bei dem man an die Künstler Darmstadts und Wiens, an Prof. Olbrich oder Prof. Hoffmann denkt (Seite 195). Und mehrfach ruft Bonnard den Gedanken an Lhermitte wach, nicht an dessen Oelbilder oder Pastelle, aber an seine Kohlenzeichnungen, die man in Deutschland nicht kennt. Aehnliche Konstruktionen, die gleiche Regelmässigkeit der Figuren wie sie in Lhermittes Bauernzimmern sind, findet man bei Bonnardschen Interieurs. Und wenn hier malerische Steigerungen eintreten, denken wir an Rembrandt. So bei der Lithographie Seite 163, wo links von einem Kaminfeuer Chloë sitzt — als Rembrandts Frau Saskia; auch etwas von Millet in ihr. Hübsche Darstellungen von Zimmern in der Winterenge empfängt man. Einmal ist sehr hübsch ein Abschied des Daphnis von den Pflegeeltern seiner Geliebten dargestellt; die Tür ist offen, man sieht auf Schnee hinaus, schwarze kleine Stämme unter-

brechen die sich aufbauschenden Schneemassen jenseits der Tür, und das Innere des Zimmers ist von den Reflexen aufgehellt (Abbildung Seite 167).

Sehr hübsch, fein, niedlich, geistreich etwa wie eine Pettenkofersche Skizze ist die Scene, wie man das Gepäck des reichen Bürgers von Mythilene auf dem Hofe des Landguts auspackt, ein Fass schleppt, Pferde dastehen u. s. w. (Abbildung Seite 241); etwas zerflatternd, aber doch noch hübsch ist ein Bild, wie die Gäste des Landguts, nachdem Daphnis ihnen etwas vorgeflötet hat, sich über die Landstrasse fort zerstreuen; man sieht Havelocks im Winde flattern, aufgeschlagene Kragen, Misses und Gentlemen, ein Bild etwa à la de Nittis (Seite 247). Auf einer anderen Lithographie taucht ein Jüngling zu Pferde in einem Wams und mit schottischen gestrickten Strümpfen auf — reizend ist sein frischer, schalkhafter Ausdruck eines Jünglings aus gutem Hause. Reizender noch mutet das Bild an, wo Bonnard wie ein Ludwig v. Hofmann ist, in den ein Schuss Menzel gefahren: in einer Scene, auf der man vorgeführt sieht, wie Daphnis und Chloë zur Winterszeit, warm eingehüllt, mit lieblichen Gesichtszügen, über den Schnee jagen (Abbildung bei uns auf dieser Seite). Sehr hübsch ist ein dramatisches Blatt: wie jemand, in der Nacht, unter gewitterhaft wirkenden Bäumen, über eine niedrige Mauer steigt, beinahe grell leuchtet seine Figur aus dem Dunkel (Seite 231). Eine geistreiche Zeichnung ist Chloë, in zitterndem hellen Lichte in einer hellen Landschaft beim Melken, schwarze japa-

nische Zweige hängen dazu nieder (Seite 211). Ein merkwürdig gleichmässig durchkomponiertes Blatt ist die Scene, wie Kühe aus einem Schiff sich in die aufschäumenden Wogen stürzen (Seite 63).

Und immer, das ist die „pièce de résistance", immer sehen wir zwischendurch eine von den sonnigen Landschaften, die uns Renoir hat geniessen lehren, Landschaften, an denen wir uns auffrischen, und die abwechslungsreich sind.

Das Gesetz des Buches ist überall gewahrt. Es mögen Zeichnungen vorkommen, bei denen es Bonnard „zu langweilig wurde" oder bei denen er selbst erschöpft war. Es giebt aber keine Lithographie im Buche, die nicht immer sich merkwürdig gut dem Satzbilde anschmiegte. Der Anblick der Seite, das Verhältnis der Lithographie zum Text ist immer gut. Alles, was das Verhältnis der Tonstärke in den lithographischen Zeichnungen zu dem Bilde der Lettern betrifft, ist ausgezeichnet.

❀

Noch von einem Stil-Element muss man bei dem Buche reden. Es zeigt sich besonders in dem Blatt auf Seite 101 des Buches.

Das Blatt ist recht gut mit seinen in breitem Gefüge melodisch sich heranschlängelnden Wellen, der dunklen Ferne des Meers; mit seinem Kreidefelsen und mit der über den Wolken sichtbar werdenden blauen Luft. Glänzend ist hinten ein im Seewind eilender Jüngling gezeichnet, bei dem man beachtet, wie gut er läuft. (Schlecht sind in der Ferne einige Figuren gezeichnet, die wie Oberkellner aussehen, welche mit den Servietten unterm Arm einen Gast, der seine Rechnung noch nicht bezahlt hat, verfolgen.) Doch sieht man das alles kaum. Worauf der Blick haftet, das sind die *erzählenden* Konture bei der Gruppe im Mittelgrund: Daphnis wird von einigen Jünglingen gefangen genommen. — Der eine rechts ist voll graziöser Behutsamkeit, Daphnis ist empört und bewegt sich ungeschickt, — am weitesten links lehnt sich einer bloss an, wie ein Pierrot. — Am meisten bewundere ich die Zickzacklinie an dem Arm von Daphnis: hier krystallisiert sich die Handlung. Diese Linien finden sich nun aber in einem Milieu von Pleinairbeleuchtung und ordnen sich dem Tongefüge unter, ja, sie sind derart gemacht, dass sie von ihrem Zwecke unabhängig auch als Tonbelebungsmittel wirken. Der Künstler liess hier also zwei Systeme des Sehens nebeneinander und ineinander wirken. Er hat Konture, ohne dass doch das Blatt — eine Konturzeichnung ist. Durch eine Art von stenographierender Geschwindigkeit des Andeutens schlüpfte er über die Widersprüche, welche in der Benutzung zweier verschiedener Systeme der Betrachtungsweise liegen, hinweg. Etwas von dieser Doppelsprachigkeit ist auch auf manchen andern Lithographien des geistreich illustrierten Buchs zum Ausdruck gekommen. H.

CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Am 24. Januar um 12 Uhr ist die sehnlich erwartete Jahrhunderts-Ausstellung in Gegenwart ihres Protektors, des Kronprinzen, eröffnet worden. Die Ausstellung wurde seit dem Jahre 1900 geplant und von dieser Zeit datieren die Grundbegriffe der Veranstaltung, in welcher gezeigt werden sollte, dass neben Cornelius eine auf das Leben und die intime Naturbetrachtung gerichtete Kunst in Deutschland existiert hat, deren Vertreter im Ruhm und oft auch in der Entwicklung durch Cornelius beeinträchtigt worden sind. Um diesen Akt der Gerechtigkeit zu vollziehen, wurde die Ausstellung in Scene gesetzt. Es hatte mithin etwas dem Gedanken dieser Jahrhundertsschau Entgegenlaufendes, dass die Festrede zur Eröffnung Herrn v. Reber zugeteilt wurde, insofern er der Vertreter Münchens ist, das durch die Bestrebungen Ludwigs des Ersten, der Peter Cornelius an sich zog, gerade zu einer Kunststätte gemacht worden war. Schon amtlich konnte es Herrn v. Reber nicht recht möglich sein, die Tendenz der Ausstellung schlankweg zu der seinen zu machen. Umsomehr mochte sich freilich im allgemeinen eine politische Erwägung darin spiegeln, dass man just dem bejahrten Leiter der münchner Kunstsammlungen die Erklärungsrede für diese Ausstellung anvertraute.

Als Räumlichkeit eignete sich die Nationalgalerie nicht sehr für diese Ausstellung. Ihr Architekt müsste sich ja im Grabe umdrehen, wenn er all die Betrachtungen hören könnte, die ihm für seinen unglücklichen Bau von immer her gezollt worden sind. Nur Eins hat er richtig zur Geltung gebracht, den Zweck, für den dies Gebäude errichtet wurde, nämlich die grossen Kartons von Cornelius aufzubewahren. Das Unterbringen dieser riesenhaften Kartons an den Wänden erforderte, dass den beiden grossen Sälen der ersten Etage eine im Verhältnis zu allen übrigen Räumen abnorme Ausdehnung, namentlich auch in bezug auf die Höhe gegeben wurde. Die Unterbringung einer anderen Kunstsammlung, in der nicht auf einen solchen Mittelpunkt hingewiesen werden soll, leidet darunter. Eine gleichmässigere Flucht von Räumen wäre für solche Ausstellung erwünschter gewesen. Eine historische Anordnung der Ausstellung und auch ihre Übersichtlichkeit waren nicht zu erreichen.

Den Schmuck der Säle hat Peter Behrens übernommen. Nur zum Teil mit Glück. In den *grossen* Räumen wirkt sein Stil nicht angemessen, vielmehr wunderlich und spielerisch. In manchen kleineren Räumen bringt er es zu reizvollen Wirkungen. Verfehlt ist leider sein Verfahren im Erdgeschoss: wie kann er notorische Formen der Gartenarchitektur in einem

geschlossenen Raum, im Zimmer benutzen. Er verfolgt uns mit seinen Gartenarchitekturen! Diese Form im geschlossenen Raum ist so taktlos, als wenn er Palastfenster in einer Gartenlaube anwendete!

Über die im ganzen ungemein wohlgelungene Ausstellung selbst stehe hier noch kein Wort. Glanzpunkte sind die alten wiener, hamburger und berliner Abteilungen, die Ausstellung Caspar David Friedrich, eins von den Interieurs von Kersting (das wir zuerst in „Kunst und Künstler" gebracht haben), der wundervolle Künstler Wasmann, den Bernt Grönvold aus der Vergessenheit erlöst hat, und der Trübnersaal.

Der Kaiser hat der Eröffnung nicht beigewohnt.

❊

Am Tage darauf, am 25., fand die Eröffnung der Ausstellung von Werken alter Kunst aus Privatbesitz im ehemalig gräflich Redernschen Palais unter den Linden statt, eine Ausstellung, die vom Kaiser Friedrich-Museums-Verein arrangiert ist. Es sind nur Kunstwerke zur Ausstellung gekommen, die Mitgliedern des Vereins gehören, hauptsächlich Bilder — aus allen Schulen, die holländische des 17. Jahrhunderts voran, Frans Hals z. B. —, aber auch Skulptur und Kleinkunst. Nachdruck ist darauf gelegt worden, dass möglichst solche Werke vorgeführt wurden, die der Verein bei früheren Anlässen noch nicht gezeigt hat. Man sieht, wie sich der berliner Kunstbesitz seit der Renaissance-Ausstellung im Uhrsaal der Akademie im Sommer 1898 vermehrt hat. Mit Wehmut sieht man die Ausstellung in den schönen Räumen des Redernschen Palais, das bald nach dem Schlusse der Veranstaltung niedergerissen werden wird.

❊

Paul Meyerheim hat seine Erinnerungen an Menzel im Januarheft der deutschen Rundschau fortgesetzt. Wir freuen uns, wenigstens einige Stücklein aus diesen so hübschen Erinnerungen unseren Lesern zu übermitteln:

Es war in der Zeit, als eine Rundfrage umging, ob das Zeichnen nach Gips nützlich oder schädlich sei. Humorvoll antwortete Böcklin: „Einem Esel kann auch das Gipszeichnen schädlich sein." Für seine Weise genau so charakteristisch hatte aber Menzels Antwort gelautet: „Alles *Zeichnen* ist gut, *Alles* zeichnen noch besser."

„— In seinem Paletot hatte Menzel acht Taschen, die teilweise mit Skizzenblockbüchern gefüllt waren, und er konnte es nicht begreifen, dass es Künstler gebe, die den kleinsten Ausgang machen, ohne ein Zeichenbuch in der Tasche zu haben. In seinen Röcken war auf der linken Seite unten eine besonders grosse Tasche angebracht, in der ein Lederetui gerade Platz hatte, das ein Blockbuch, ein paar Estampen und Radiergummi barg. Mit dem Papier ging er äusserst sparsam um; jedes Eckchen wurde ausgenützt. Es giebt Blätter, auf denen ein grosses Gesicht gezeichnet, dessen leere Backe mit einem andern Kopf gefüllt ist, und wenn ein Gesichtsteil wegen des kleinen Formates ihm nicht recht gelungen schien, so zeichnete er denselben noch ein paarmal grösser auf die freien Stellen desselben Blattes. Er nannte das, einen Gegenstand „durchräsonnieren". Wenn er beabsichtigte, eine Stelle mit dem Gummi fortzureiben, so bediente er sich eines kleinen Stückchens harten Papieres, in dessen Mitte ein rundes Loch geschnitten war. Dieses Loch legte er auf die verfehlte Stelle, die nun allein mit dem Radiergummi entfernt wurde, ohne dass die angrenzenden Partien darunter litten. Niemals hat er auf seinen Werken irgend einen Gegenstand direkt nach der Natur auf das Bild gebracht. Selbst wenn er eine Eierschale oder ein Briefkuvert anzubringen hatte, so wurden diese erst gezeichnet und nach der Studie auf das Werk übertragen. Sein Wahlspruch war: „Nulla dies sine linea", und er hat ihn bis zu seinem Ende mit eiserner Konsequenz befolgt. —

Als Meissonier im Jahre 1862 Berlin besuchte, hatte Menzel in seinem damaligen Atelier in der Marienstrasse ein grosses Werk in Arbeit, das leider niemals fertig geworden ist: Friedrich der Grosse mit seinen Generalen vor der Schlacht bei Leuthen; auf der zerstampften und zerfahrenen Schneedecke sieht man in der Ferne fast nur als Silhouette gegen den grauen Himmel die Armee vorüberziehen. Vorn stehen, in dicke Mäntel eingehüllt, mit verfrorenen Gesichtern, zwischen Birkenstämmen einige Generale am Feuer, nur eine Stelle im Bilde war leer geblieben; hier sollte der grosse König hingemalt werden, und dann wäre das wundervolle Werk vollendet gewesen. Meissoniers Begeisterung für dieses Bild fand keine Worte, eine derartige Anschauung von Richtigkeit der Farbe, Stimmung und Technik war damals in Paris noch gänzlich unbekannt. Als er nach Paris zurückkehrte, begann er sofort, seinen Rückzug Napoleons aus Russland zu malen: ebenfalls verfrorene Generale, eine Armeesilhouette auf grauem Himmel und denselben verschneiten, zerfahrenen Boden, wie auf Menzels Bilde. Man hat sich viel den Kopf darüber zerbrochen, weshalb Menzel sein „Leuthen" nicht vollendete, obgleich Kaiser Wilhelm und Kaiser Friedrich ihn dringend darum baten. Wohl ist er in spätern Jahren noch einmal an diese Leinewand gegangen, aber nicht mit Pinsel und Palette, sondern mit dem Kratzmesser, um einige Figuren, die ihm nicht zusagten, spurlos zu entfernen; und auch in diesem Zustande wird das Gemälde eine der grössten Schöpfungen der Historienmalerei bleiben. Der wahre Grund aber, weshalb es nicht vollendet wurde, ist wohl der, dass vorzeitig Meissonier alle Pointen dieses Bildes „nachempfunden" hatte, um sein allerdings schönstes Bild zu malen. Erst im Jahre 1865 setzte ich in Paris die Bekanntschaft mit Meissonier fort. Ich hatte ihm von dem Soldatenwerk Menzels gesprochen und musste ihm dasselbe aus Berlin kommen lassen; es war in meiner

Wohnung angelangt, und ich teilte dies Meissonier, den ich abends auf dem Boulevard traf, sofort mit; er war hocherfreut und fragte mich, den damals noch sehr jungen Kollegen: „Dites moi, est-ce plus fort que moi?" –

Meyerheims Erinnerungen werden, mit einigen Illustrationen geschmückt, als Buch herausgegeben werden.

❀

Selten haben wir einen Künstlerstreit so erfreulich abschliessen sehen, wie den zwischen Harro Magnussen und dem Bildhauer Anton Rüller. Er endigte mit dem Siege Rüllers, dem sich die Sympathie sofort zugeneigt hatte.

Es erschienen in einer Nummer des „Tag" zwei Büsten des gleichen Mannes, des Professors Grimm in Münster, von denen die eine von Harro Magnussen, die andere von einem uns noch unbekannten Bildhauer Rüller herrührte. Bei Magnussen sah Grimm wie ein trompetender Wassergott neudeutschen Stils, ganz phrasenhaft aus, bei Rüller still, milde, distinguiert, sehr nachdenklich. Die Büste Rüllers schien die grössere Ähnlichkeit zu haben, die Magnussens wirkte unintim und man hatte infolgedessen, auch wenn man den Musikdirigenten Prof. Grimm in natura nicht gesehen hatte, den Eindruck, sie könnte nur von einer annähernden Ähnlichkeit sein, sie weiche durchaus vom Leben ab. Unter einander stimmten die beiden Büsten so weit überein, dass man sah, sie stellten wahrscheinlich denselben Menschen dar, im übrigen zeigten sie denselben Gehrock.

Der Streit war von Harro Magnussen herbeigezogen worden, der im „Tag" die Behauptung aufstellte, das (bescheidene, nach Möglichkeit den objektiven Bestand festhaltende) Porträt Rüllers wäre eine „versteckte Kopie" seines (summarischen, nach einer gewissen Seite hin stilisierten) Bildnisses. So viel ging aber aus dem Schreiben Magnussens mit Sicherheit hervor, dass seine Darstellung die frühere war.

Zur Rechtfertigung Rüllers veröffentlichte nun der Schriftführer des Verbandes deutscher Illustratoren, Julius Schlattmann, einen ganz vortrefflichen Brief, ebenfalls im „Tag":

„Unter der Überschrift „Ein Künstlerstreit" veröffentlichte der Bildhauer Herr Harro Magnussen im „Tag" eine Erklärung, worin er den Schöpfer eines Denkmals für den verstorbenen Professor I. O. Grimm in Münster eines geistigen Diebstahls bezichtigt, indem er jene Arbeit eine „versteckte Kopie" seiner früher „nach dem Leben" angefertigten Büste nennt. Bei der Beurteilung dieses Vorwurfes ist von vornherein festzustellen, dass kein Künstler irgendwie verhindert ist, eine Person zu porträtieren, weil diese vorher schon nach dem Leben porträtiert wurde; deshalb ist die bezügliche Bemerkung des Herrn Magnussen in seinem Schreiben wenig am Platze und wird keinen objektiven Leser des „Tags" beeinflussen. Dann ist zu erwägen, dass bei verschiedenen Porträten nach derselben Person deren Gesichtszüge, Haar- und Barttracht, Schulterbreite (und in vorliegendem Falle der Gehrock mit seiner bezeichnenden Falte) gegebene Grössen sind, woran der Künstler ebenso gebunden ist wie der Sänger an die Noten. Bei beiden in Frage stehenden Werken ist das Bruststück in ähnlicher Weise abgeschnitten. Die vorgeschriebene Büstenform legt die Wahl eines solchen Abschnitts sehr nahe und sie war deshalb auch schon Jahrtausende vor Herrn Magnussen bei den alten Ägyptern gebräuchlich, so dass er hierauf wohl kein geistiges Urheberrecht beanspruchen kann.

Alle übrigen Punkte kommen bei der Beurteilung in Betracht, und in allen übrigen Punkten sind die beiden Büsten grundverschieden. Die Linie ist bei der einen erregt und unterbrochen, bei der anderen ruhig und fliessend, die Formengebung, ganz abgesehen von der verschiedenen Kopfhaltung, bei der einen dekorativ prononciert, bei der anderen weich und milde, man vergleiche die Behandlung der Haarpartien, der Muskulatur des Gesichts. Selbstverständlich ergeben so verschiedene Formen ganz verschiedene Charaktere, den Eindruck grundverschiedener geistiger Personen, und selbst der Laie muss zugeben, dass die eine Büste einen dramatisch äusserlich beweglichen, die andere einen lyrisch von innen heraus tätigen Geist wiedergiebt. Worauf gründet denn Herr Magnussen den schweren Vorwurf der „Kopie"? Durch den Zusatz „versteckte" wird dieser nicht gemildert, sondern nur zu einer unverfolgbaren Anrempelung gestempelt."

Das Frohlocken über diesen Brief wurde noch ergänzt dadurch, dass man erfuhr, die *Familie* des Verstorbenen hätte mehr Wohlgefallen an der Büste Rüllers als an der Magnussens.

Magnussen zog sich in einem weiteren Brief an den „Tag" so weit es ging zurück und meinte jetzt nur noch, Rüller hätte ihn um Erlaubnis fragen sollen, ehe er seine Büste benützte.

Rüller wies in einem Schlussbrief aber auch diesen bereits sehr abgeblassten Brief Magnussens zurück:

„Als ich aufgefordert wurde, Entwürfe für das Grimm-Denkmal auszuarbeiten, habe ich dem Denkmalkomitee zunächst zwei Modelle vorgelegt, das eine mit der bekannten runden Form des Fusses, das andere mit der auf dem Postament voll aufsetzenden Büste. Für letzteres entschied sich das Komitee. Die Photographie dieses Modells, welche ich jederzeit zwecks Veröffentlichung zur Verfügung stelle, zeigt bereits den bei der Vergleichung der Bilder in Nr. 16 des „Tags" in die Augen springenden unteren Abschnitt der Büste, von dem Herr Schlattmann zutreffend sagt, dass er schon Jahrtausende vor Herrn Magnussen bei den alten Ägyptern gebräuchlich war. Die fast gleiche Linienführung der Rockfalte dieses Abschnittes wie die an der Büste Magnussens, erklärt sich leicht dadurch, dass mir für das Modell die nämlichen Photographien zur Unterlage dienten, die Herr Magnussen für seine Büste benutzt hat, nämlich die, welche im Jahre 1899 von dem Herrn Professor Grimm an Magnussen zwecks Herstellung der Grimm-Büste für die Klaus-Groth-Feier in Berlin gesandt worden sind. Ich erhielt die Photographien von dem hiesigen Photographen, der damals die Aufnahmen machte.

Nachdem ich auf Grund des von mir eingereichten Entwurfs vom Denkmalkomitee den Auftrag zur Ausführung erhalten hatte, wurde ich von einem Komiteemitgliede darauf aufmerksam gemacht, dass sich im Besitze der Tochter des verstorbenen Professors Grimm ein Abguss der Büste von Magnussen befinde, und ich wurde von demselben aufgefordert, von Fräulein Grimm diese Büste zu erbitten, damit das Komitee sie mit meiner Arbeit zu vergleichen imstande wäre. Dieses wurde mir von Fräulein Grimm bereitwilligst gewährt, ebenso wie sie mir auch auf meine Bitte die in Betracht kommenden Kleidungsstücke des Verstorbenen zur Verfügung stellte. Der Vergleich der Büste von Magnussen mit meinem Modell zeitigte den mir entschieden ausgesprochenen Wunsch der gesamten Komiteemitglieder, mich nicht durch Magnussen beeinflussen zu lassen, sondern meine eigene Auffassung weiter durchzubilden, weil es sich bei der Ausführung des Denkmals um die Schaffung einer porträtgetreuen Gedenkbüste, aber nicht eines stilisierten, phantasievoll modellierten Kopfes handle.

Der Bildner des Roon-Denkmals wird sicherlich bedauern, sich über die Grimm-Büste Rüllers erregt zu haben.

❊

Für die diesjährige Ausstellung des deutschen Künstlerbundes, die in Weimar stattfinden soll, steht die Entscheidung über den Eröffnungstermin noch aus. Man weiss auch noch nicht sicher, in welchem Gebäude sie stattfinden wird.

❊

Die Herren Keller und Reiner haben eine Gedächtnisausstellung für Meunier in den ehemaligen Räumen der Hochschule für Musik arrangiert. Unter allen Künstlern der Moderne — zu denen bekanntlich Böcklin nicht gehört, auch Menzel nicht gehört — also unter Künstlern wie beispielsweise Rodin, Manet, Monet, Renoir, war Meunier für Viele, welchen die Natur keine zuverlässige Begabung für das Kunsterfassen gegeben hat, der einzige, den sie lieben konnten. Die andern ehrten sie, diesen konnten sie lieben. Es ist daher beinah traurig, dass in die Liebe für diesen Verständlichen die Gedächtnisausstellung Bresche geschlagen hat; jetzt sehen Manche ein, dass sie Constantin Meunier überschätzten. Der Nachteil der Ausstellung für Meuniers Ruhm lag zunächst in ihrem Umfang. Es leuchtete ein, dass diese Arbeitergestalten immer und ewig wiederzusehen, entsetzlich wäre. Den Typus von Michelangelo hält man nicht nur aus, man bewundert ihn je mehr man von ihm sieht, desto stärker, allein der Typ Meuniers lässt sich auf die Dauer nicht aushalten; dafür ist er zu unbedeutend.

Die Bewunderung, welche Meunier früher genoss, kam aus dem Stofflichen. (Selbst einige Kenner sind infolge seines Stofflichen auf Meunier hereingefallen.) Man kann Meuniers Popularität nicht mit der Böcklinschen in Parallele setzen. Populär an Arnold Böcklin war die Stimmung, die er einflösste, der Rausch, der sich aus seinen Bildern verbreitete, ein über die Welt hinausgetragenes Gefühl, das sie eingruben. Diese Stimmung kam als eine Suggestion über die Menge, nachdem Böcklin dreissig Jahre lang gemalt hatte, *ohne* eine Stimmung einzuflössen. Die Zeit war eben für diese Stimmung noch nicht reif. Bei Meunier trat aber eine restlos aus den Werken kommende Wirkung unmittelbar, sofort ein. Als seine erste Statue eines Minenarbeiters, der in seinem Stolz und Trotz das Evangelium der Arbeit kündet, ausgestellt wurde, packte er alle Herzen. Es war das neue Motiv der bildenden Kunst — der Inhalt selbst, der packte.

Bei Böcklin hatten nicht die Seenyphmen an sich gewirkt, sondern das eigentlich Böcklinsche. Bei Meunier *giebt es nicht* etwas Meunierhaftes, — vielmehr das Meunierhafte an sich ist nur unbedeutend.

Was an Meunier die ganze grosse Menge und auch viele Kunstfreunde ergriffen hatte, war das erzählende Moment, das dramatische. Er ist da in einem Vorteil etwa gegenüber Hildebrand. Solch ein Mann, der auf einem den Kopf senkenden Pferde, rechts und links Körbe, Krabbenkörbe, seinen Körper malerisch zurückbeugend, mit auslugendem Gesichtsausdruck späht — solch ein Mann wirkte nun einmal als Anblick interessanter als die regelmässigen Akte Adolf Hildebrands, die so ausdrucksbare Köpfe haben!

Mir kommt bei Meunier leicht der Gedanke an Burne-Jones.

Beide zeigen in ihren Einzelfiguren etwas Posierendes, Larmoyantes, Perugineskes, melodramatisch Contemplatives. Und die Modellierung ist eine ähnliche in den Kartonzeichnungen des Burne-Jones und den Statuen Meuniers. Sie schwächten ihre Modellierung ab oder forcierten sie — gerade das Forcieren muss ja auch als ein Zeichen von innerer Schwäche betrachtet werden! Beide sind von der Bewunderung für grosse Künstler der italienischen Renaissance hergekommen. Und beide waren — Maler aus der modernen, sentimentalen Zeit. Beide waren Maler! Meunier *auch!* — er war *nicht* Bildhauer — er war ein Maler als Bildhauer.

Die Künstler, welche wir sonst noch in unseren Zeitläuften beiden Künsten gemeinsam dienen sehen, zeigen Identität ihres Kunstbetriebes: Falguières, Gérôme, Begas, selbst Klinger. In Klinger, dem Bildhauer, steckt ganz und gar Klinger, der Radierer.

Der Vorgang ist so auffallend, dass einer Maler wird, als Maler mittelmässig ist und als Bildhauer dann *gross* wird. Man fragt sich: war er wirklich gross?

Die Ausstellung bei Keller und Reiner, die zum ersten Mal Meunier den Maler in zahlreichen Bildern vorführte, öffnete Vielen die Augen über den Bildhauer Meunier! Die Schwächen seiner Bilder fanden sich in seinen Statuen wieder. Der berühmte Lastträger vor dem antwerpener Museum ist der Apoll von Belvedere dieser posierenden Kunst. Bei dem Monument der Arbeit dachte man daran, dass es wirklich Leute gegeben hat — hauptsächlich in Deutschland — die Meuniers Werke und die Antike verglichen haben . . . Und die Statuette des Arbeiters, der aus einer Flasche trinkt, ist absoluter Burne-Jones. Und eigentlich giebt einem die Ausstellung nur *ein* Problem auf: wie konnte selbst ein Rodin dazu kommen, Meuniers in Bewunderung zu gedenken. Er kann nur durch das Reinmenschliche, durch das Innige in Meunier gepackt worden sein, etwa durch den elementaren Blick, durch den sich der Vater in Meuniers Gruppe vom enfant prodigue auszeichnet.

H.

VIERTER JAHRGANG, FÜNFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 27. JANUAR. AUSGABE AM ACHTEN FEBRUAR NEUNZEHNHUNDERTSECHS
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

Friedrich Wasmann, Frauenbildnis

Kunst und Künstler

REDAKTION: EMIL HEILBUT

VERLAG BRUNO CASSIRER

REMBRANDTS ANPASSUNGSART

VON

JAN VETH

FÜR den, der sich mit Ernst und Hingabe in die Kunst eines grossen Meisters wie Rembrandt vertieft, wird es bei jedem Schritt, den er deren eigenstem Wesen näher kommt, ein Bedürfnis und ein Genuss sein, der Art seiner Produktion andächtig nachzuspüren. Man möchte, wenn dies möglich wäre, die Strassen betreten, durch welche er gegangen ist. Die Einflüsse möchte man verstehen lernen, welchen er unterlegen, und vor sich möchte man es sehen, wie er sich durch diese Einflüsse leiten liess. Man möchte die Lehren kennen, welche er anerkannte, und die, welche er verwarf. Man möchte den Eindrücken nachgehen, welche er auf sich wirken liess, und der Art und Weise, wie er sie verarbeitete. Seine Entzückungen möchte man kennen, und den Kampf verfolgen, den er während der stets kräftigeren Entfaltung und fortwährenden Klärung seiner Kunst durchkämpfte. Man möchte nicht nur hinter seiner Staffelei stehen und die Geschäftigkeit in seiner thätigen und geheimnisvollen Werkstatt beobachten, sondern auch in der viel geheimnisvolleren Werkstatt von des Malers Geist das Entstehen und das nach aussen hin sich Gestalten des Kunstwerkes verfolgen.

Wir alle sehen recht wohl ein, dass dies im Grunde unmöglich ist. Was wissen wir von der geistigen Entwicklung des Zeitgenossen, der neben uns dahinlebt — wie sollten wir da wohl in toten Dokumenten den Pulsschlag eines Mannes, dessen Geburt bereits um drei Jahrhunderte hinter uns liegt, noch klopfen hören können?

Aber dennoch; wir haben seine Kunst selber, die ein lebendiges Zeugnis ist für den, welcher imstande ist zu verstehen, und die selber uns am

besten die Wege weist, um ihr Entstehen zu enträtseln. Und weniger aussichtslos erscheint oftmals der Versuch, der Arbeitsweise eines grossen Künstlers auf den Grund zu gehen, wenn man sich eine Zeitlang auf das Beschauen, Beobachten und Vergleichen einer bestimmten Anzahl seiner Kunstwerke beschränkt, als wenn man den ganzen verwirrenden Komplex von eines Meisters Werken mit einem Male wollte in Augenschein nehmen. Ohnedies, wenn man, so wie es bei Rembrandt der Fall — Dank erhaltenen Dokumenten —, nicht ganz unbekannt zu bleiben braucht mit des Meisters Geschmack und Neigung für die Kunst Anderer, dann wird Einem bei der überaus schwierigen Aufgabe seiner Arbeitsart und seinem Verhältnis zu der Kunst Anderer zu folgen, durch sachliche Hinweise doch auch wohl noch ein wenig nachgeholfen.

Scharfsinnige Forscher haben denn auch schon oftmals Material beigebracht, welches zu besserem Verständnis der Entstehung von Rembrandts Werken dienen kann. Und wenn der Schreiber dieser Zeilen es in diesem Aufsatz versuchen will, an einzelnen von des Meisters Porträts die Art, wie sie entstanden sind, zu erforschen, so geschieht dies keineswegs in der Meinung, damit viel wesentlich Neues beizubringen. Indessen: es erscheint in der Kunstgeschichte hin und wieder möglich, durch die Neu-Gruppierung mehrerer z. T. bereits bekannter Besonderheiten, nicht mehr gänzlich neue Auffassungen noch gründlicher zu ihrem Recht

RAFAEL, PORTRÄT DES BALTHASAR CASTIGLIONE, GESTOCHEN VON PERSYN

gelangen zu lassen. Und ausserdem giebt es, mit Ausnahme der eigentlichen Fachleute, noch immer so Wenige, denen der wesentliche Charakter der Rembrandtschen Kunst vertraut ist, dass es, wie mich dünkt, nicht unerwünscht sein kann, wenn man in weiteren Kreisen von dem tiefsinnigen Lebensgestalter noch etwas anderes festzuhalten wüsste, als die ewigen Phrasen über sein kaum verstandenes clair-obscur.

Dass Rembrandt bei dem grossen Lebensschatz, den er in sich wusste, stets darauf aus war, seinen Geist zu bereichern an dem, was fremde Kulturen an Anschaulich-Schönem und Lebendigem und Wunderbarem hervorgebracht — dass er überall und in Allem Nahrung suchte für die stets reichere Ausgestaltung dessen, was in seinem gewaltigen, schöpferischen Geist gährte, das würde uns auch, wenn es uns nicht die Produktivität seiner Kunst selber offenbarte, aus der Kenntnis seiner wunderbaren Kunst- und Raritätensammlung klar werden müssen. Andries Pels hatte wohl recht, als er in seiner unbegründeten Klage über Rembrandts Ungelehrigkeit wenigstens den Vorbehalt machte, dass:

„Er sich zum Vorteil nahm,
Was aus der Welten Teilen je herüber kam."

Und wenn auch die Worte des Cornelis de Bie:

„Darinnen anders nichts als Geist des Lebens wohnt"

die Kunst Rembrandts treffender charakterisieren als der Reimschmied selber es vermutete, so ist es nicht minder wahr, dass Rembrandt des Versuches niemals müde ward, diesen innerlichen Geist immer reicher, kräftiger und vollkommener in Gestalten der, wie er selbst sie nannte, „natürlichsten Beweglichkeit zu verkörpern".

Ein hübsches Beispiel, wie Rembrandts Vielseitigkeit in einem Bilde, das seiner Art fast völlig widersprach, Stoff zu einem Motiv finden konnte, das er selber in eigener Kunst frei zu verarbeiten wusste, wurde von Dr. Hofstede de Groot in dem Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen von 1894 niedergelegt.

REMBRANDT, RADIERTES SELBSTPORTRÄT VON 1631

Das berühmte Porträt Balthazar Castigliones von Rafael (jetzt im Louvre) wurde im Jahre 1639 zu Amsterdam öffentlich versteigert, und Rembrandt scheint der Auktion beigewohnt zu haben. Wenigstens findet man in der Albertina zu Wien eine Federzeichnung von ihm, unter welche Rembrandt eigenhändig die folgende Notiz geschrieben hat:

„De Conte batasar de kastylyone van raefael verkoft voor 3500 Gulden; het geheel caergesoen tot Luke van Nuffeelen heeft gegolden Fl. 59456; .....: Ano 1639". Dr. de Groot wies nach, dass diese flüchtige Skizze eine Brücke bildete zu Rembrandts zierlichem Selbstporträt in Radierung, das in dem nämlichen Jahre folgte.

Ich will jetzt das Entstehen dieses Selbstporträts und das weitere Hineinwachsen des Motivs in des Meisters Kunst noch etwas näher beleuchten und

damit versuchen, einiges von Rembrandts Art zu arbeiten noch genauer zu demonstrieren.

Dann aber ist es in erster Reihe von Belang, festzustellen, in wie weit Rembrandt schon früher etwas geschaffen hatte, worin dieselbe eigenartige Pose dieses Bildnisses mit dem Barett in Anwendung kam. Mir scheint, dass ihm dieses Motiv, und sei es auch in unklarer Form, schon lange vorgeschwebt hatte, denn schon aus dem Jahr 1631 existiert ein radiertes Selbstporträt von Rembrandt, auf welchem er — bei derselben Haltung und etwa derselben Beleuchtung des Kopfes die schräge Stellung der Kopfbedeckung auf weit sich herabkräuselnden Haaren schon vorgeführt hatte. Und sogar findet man in diesem früher radierten Selbstporträt eine auf dieselbe Weise behandschuhte Hand, die aus einem uns zugekehrten, weitärmligen Arm zum Vorschein kommt, welcher dort gleichfalls schon auf einer steinernen Stütze zu ruhen scheint. Indessen wurde die schräge Kopfbedeckung hier noch von einem zierlich aufgeputzten Hut gebildet, statt von dem späteren Barett oder der mezetinischen Mütze wie Josi sie nannte; die hinaufgetriebene rechtsseitige Schulter benimmt dem Körper hier noch viel von der angestrebten Zierlichkeit, und der weite, in den Vordergrund tretende linke Aermel ist noch keineswegs zu etwas Schönem ausgebildet. Sechs Jahre später sehen wir dann den Meister in der, was den Ausdruck anbelangt, so prächtig vertieften kleinen Porträtradierung des nachdenklichen jungen Mannes, das Motiv dieser Haltung in harmonischer Weise verarbeiten*. Aber Rembrandt suchte, vornehmlich in diesen Jahren, auch noch nach etwas Pomphafterem, etwas von fürstlicher Vornehmheit, und in der aristokratischen Kunst der harmonischen Italiener fand er für diese Neigung vollauf Nahrung. Nun hat die mise-en-page von Rafaels Castiglione ihn — seine Skizze beweist es — in dieser Hinsicht frappiert, indessen nicht wie etwas Neues, Fremdes, ausserhalb Stehendes, sondern wie etwas, worin er gewissermassen einen Ansporn fand zu dem weiteren Suchen nach vollkommener Lösung eines Problems, welches ihn lange bereits beschäftigt hatte.

Einen Ansporn nur, denn es will mir scheinen, dass er auch hier noch keinen vollkommenen Fingerzeig zur entgültigen Lösung fand. Die Art,

* Das ovale Selbstporträt von 1637 aus dem Louvre bietet, was den Kopf anbetrifft, schon viel von der Radierung von 1639; nur besitzt sie noch nichts von deren Schwung.

REMBRANDT, RADIERUNG EINES NACHDENKENDEN JUNGEN MANNES

wie Castigliones Kopf mitten in den Raum gebracht war, konnte ihn nicht vollauf befriedigen. Bei seinem eigenen, soeben erwähnten Selbstporträt in Radierung aus dem Jahre 1631 hatte er, sowie er das überhaupt gerne zu thun pflegte, den Kopf mehr aus der Mitte gebracht, dasselbe that er bei der kleinen Radierung des nachdenklichen jungen Mannes, bei welcher die Figur im Ganzen noch mehr in die rechte untere Ecke geschoben ward. Für diese Auffassung nun fand er bei dem mitten im Raum stehenden Castiglione keinerlei Hinweis für eine weitere Lösung. Und auch für die Haltung, welche durch das Aufstützen des weitärmligen Armes notwendig wurde, und die er in dem früheren Selbstporträt gesucht, bot Rafael nichts, was ihn hätte fördern können. Im Uebrigen zeichnete er auf seiner Skizze die Mütze zwar schwungvoll schräg, aber bei dem Castiglione selber sass sie eigentlich ziemlich grade, so dass er hierin mehr von sich selber als von Rafael gab*.

Indessen ging zu derselben Zeit in Amsterdam durch die Hände des nämlichen Alfonzo Lopez, der gelegentlich der Auktion von Lucas van Uffelen gegen Sandrart — und wer weiss, auch vielleicht gegen

* Das schräge Barett des Rembrandt appuyé setzte er, in bewusstem Widerspruch zu dem Bibeltext, wo von einer Krone gesprochen wird, etwa in demselben Jahre auch seinem Mordechai auf.

Rembrandt selber bietend — für 3500 Gulden in den Besitz von Rafaels Castiglione gelangte, ein von Tizian gemaltes Porträt, das Rembrandt wohl ebensowenig wie das des Grafen Balthasar unbekannt geblieben sein kann. Ich meine den sogenannten Ariost, der kürzlich seitens der Londoner National Gallery aus der Kollektion des Earl of Darnley angekauft wurde. Joachim Sandrart, mit welchem Rembrandt in jenen Tagen, wie wir wissen, zu verkehren pflegte, machte eine Zeichnung nach dem Gemälde, und die Gravüre, welche Regnier de Persyn nach dieser Kopie anfertigte, giebt uns vielleicht einen deutlicheren Begriff von dem, was das Original damals war, als das jetzt in der National Gallery befindliche Bild selber, das unter den Händen von Wiederherstellern bedenkliche Metamorphosen durchgemacht haben soll.

REMBRANDT, SKIZZE NACH RAFAELS BALTHASAR CASTIGLIONE

Einen Umstand noch, der den Ariost und den Castiglione während ihres amsterdamer* Aufenthaltes fast noch enger mit einander verbindet als die Thatsache, dass sie beide dem Agenten des französischen Königs Alfonso Lopez gehört haben, wollen wir hier nicht unerwähnt lassen. Es geschah nämlich, dass beide Gemälde, das eine sowohl wie das andere nach der Zeichnung Sandrarts, ersichtlich als zusammengehörige Bilder gedacht, von Persyn graviert und dass beide Blätter von Sandrart selber herausgegeben wurden.* Dass Rembrandt nun in seinem Schatz von Reproduktionen grosser Meister auch diese beiden von dem ihm bekannten Maler herausgegebenen Stiche wohl besessen haben wird, liegt auf der Hand. Ausserdem aber besteht auch für Jene, welche dies alles nicht wissen sollten, solch ein deutlicher Zusammenhang zwischen der Art wie Tizian seinen sogenannten Ariost über die Brüstung lehnen lässt, und der, in welcher Rembrandt sich bei dem in Frage stehenden radierten Porträt mit dem Barett zum erstenmal auf dieselbe Weise aufstellte, dass es unabweisbar erscheint, wie Rembrandt, mehr noch als in dem Castiglione, an der Hand dieses Tizian, die Lösung für die bereits seit langer Zeit von ihm gesuchte Pose gefunden hat. Dazu kommt, dass der Castiglione kurzes Haar trug, und dass Rembrandt, der sich auf der Radierung von 1631 schon längeres Haar gegeben hatte, als er es wohl jemals in Wirk-

* Die Kollektion des Lopez, und darunter das Porträt des Ariost, wurde, wahrscheinlich Dezember 1641, in Paris verkauft, wie wir aus einem Brief des Malers Claude Vignon an François Langlois (Oud Holland 1894 S. 239) wissen. Aus demselben Briefe sehen wir, dass Lopez in Amsterdam persönlich zu Rembrandt in Beziehung stand.

* Wie bei den meisten reproduktiven Gravüren aus früherer Zeit nahm sich der Hersteller nicht die Mühe, das Bildnis umgekehrt auf die Platte zu bringen, so dass die beiden Bilder im Abdruck die Originale als Spiegelbild wiedergeben.

lichkeit wird getragen haben, in dem Ariost noch mehr Ansporn finden konnte, um sich auf seiner neuen Radierung das Kopfhaar besonders lang und über die Schultern fallend zu zeichnen.

Tizian übrigens war ein Meister, dem Rembrandt eher nachempfinden konnte als Rafael, so wie der grosse Venezianer seinerseits (berichtet Sandrart nicht sogar von ihm, dass dieser für die Landschaft „auch einige Niederländer in seinem Haus arbeitend behalten"?) zu den Niederländern in mancher Hinsicht in enger Beziehung gestanden haben muss. Rembrandt hat sich vielleicht keinem andern Italiener so verwandt gefühlt als ihm. Man könnte in den Werken der beiden Meister Motive nachweisen, die eine Uebereinstimmung verraten, auch ohne dass der später Lebende darin dem direkten Einfluss des Aelteren brauchte unterlegen zu sein. „Chose singulière" schrieb Thoré in seinen „Trésors d'art en Angleterre", „le gros tambour de Rembrandt au coin droit de la Ronde de nuit semble avoir volé à la fille du Titien sa manche à crevés en damas d'une nuance bronzée. Les grands maîtres se ressemblent souvent dans des créations très différentes." Rembrandts „sich tötende Lucretia" ist, der allgemeinen Ansicht zufolge, bestimmt von Tizian beeinflusst. Seine Radierung des „Hieronymus in der Landschaft" erinnert, was das Dekor anbetrifft, stark an eine Tizianische Zeichnung. Und aus Rembrandts Mobilieninventar aus dem Jahre 1656 ersehen wir, dass er damals „ein dito (Kunstbuch) sehr gross mit meist all den Werken Tizians" und ausserdem noch „ein dito voller Konterfeie von Mierevelt, Tizian u. a. m." besass.

TIZIAN, DER SOGENANNTE ARIOST, GESTOCHEN VON PERSYN

Es scheint also, auch wenn die Stücke selber nicht darauf hinweisen sollten, kaum gewagt, zu vermuten, dass Rembrandt für die uns beschäftigende Porträtpose bei Tizian etwas sollte entlehnt haben können. In der That weist Persyns Gravüre deutlich darauf hin, dass, abgesehen von der durch die Balustrade begründeten gewundenen Haltung, namentlich auch die Linie der entfernten Schulter und ihr ferneres Verlaufen nach unten zu in den aufragenden Pelz, ebenso wie der seltsame Faltenwurf des ruhenden weiten Aermels in Rembrandts Radierung, sich ziemlich genau an Ariost anlehnen.

Was nun dieses radierte Selbstporträt mit dem Barett — in dem er also zweifellos für ein Haltungsproblem eine Lösung gefunden — was dieses Selbstporträt an sich betrachtet anbetrifft, so hat es vielfach als das schönste aus der Reihe gegolten. Indessen zu unrecht, wie es uns in gewisser Hinsicht erscheinen will. Als charakteristische Abbildung von Rembrandts wirklicher Erscheinung

REMBRANDT, RADIERTES SELBSTPORTRÄT VON 1639

REMBRANDT, SELBSTPORTRÄT IN DER LONDONER NATIONAL GALLERY

kann es nämlich den Verehrer seiner tiefschauenden Kunst nicht vollauf befriedigen. Trotzdem hier in Bezug auf die leichtere Zierlichkeit, welche Rembrandt nicht immer allzu leicht von der Hand ging, in der That schon etwas seltsam Vollkommenes erreicht wurde, und wenngleich man, in Bezug auf anmutige Handhabung der Radiernadel, vielleicht nirgendwo etwas findet, was dieses Blatt übertrifft — so wird der, welcher sich inniger in Rembrandt hineingelebt, in dieser einigermassen schaustellerischen und von Selbstgefälligkeit nicht ganz freien Darstellung, im Grunde doch stets etwas von einer Travestie erblicken. Dies ist nicht der Rembrandt, welcher in seinem Arbeitszimmer den tiefsten Verborgenheiten des Lebens sich nähert — es ist vielmehr der Rembrandt, dem es hin und wieder behagte, ein wenig herausfordernd nach aussen hin aufzutreten. Und es spricht, und zwar im schroffen Gegensatz zu dem Schönsten was wir von ihm kennen, aus diesem ausserordentlich reizvollen Bilde im letzten Grunde doch etwas von dem weniger Vertieften eines Paradehelden.

Aber wie sehr diese Radierung dennoch, nach Schwung und Linienführung, in des Meisters Suchen schon ein absolutes Resultat darstellen mag, so liess er das Thema doch noch nicht ganz fallen.

In dem schönen londoner gemalten Selbstporträt von 1640 wurde das Motiv des radierten Selbstporträts von 1639 piktural weiter durchgeführt. Der steinerne Sims, auf den ihn der Ariost wahrschein-

lich gebracht, wenngleich er schon in der früheren Radierung einen Anlauf dazu genommen, wurde genau so, wie bei dem Rembrandt mit dem Barett angebracht, und die Art wie der Mantel hinten leicht auf der Rampe liegt und weiter graziös darüberhängt, wurde ebenso wie die Lage der Hand in der Hauptsache nach seiner Radierung genommen.*

Allein die abgewandte Haltung des Oberkörpers, die bei der Radierung wohl speziell durch den Ariost beeinflusst gewesen zu sein scheint, wandte sich wieder normaler in derselben Richtung des Kopfes dem Beschauer zu, das Kopfhaar bekam wiederum seine gewöhnliche Länge und das wohl etwas allzu Kokette in der schrägen Lage des Baretts wurde zu einer weniger auffallenden Mütze reduziert.

Man gewinnt, auch wenn man andereren späteren Selbstporträts vor diesem noch den Vorzug geben mag, beim Anschauen dieses leider nicht völlig intakten londoner Gemäldes den Eindruck, dass Rembrandt in einem lange durchdachten und durchkämpften Motiv, mehr noch als in der ein wenig äusserlich gehaltenen Radierung, hier etwas Definitives erreichte. Nach vielen von einander abweichenden Versuchen, abweichend im Ausdruck, in der Tracht und in der Haltung, war er hier an sein Ziel gelangt. Houbraken hat ganz richtig von ihm gesagt: „Er war hinsichtlich der Kunst reich an Gedanken, aus welchem Grunde man von ihm nicht selten eine Menge verschiedener Skizzen von ein und demselben Gegenstand dargestellt sieht, auch voller *Veränderungen sowohl im Hinblick auf die Wesen und ihre Art sich zu halten als auch auf die Zusammenstellung der Gewandung.*" Eine noch nicht gefundene Lösung lässt ihm keine Ruhe, und immerfort zwischen seinen andern Produktionen hindurch — man trifft dasselbe in völlig andern Kategorien seiner Arbeit an — taucht das Bild wieder auf, das er festzuhalten sucht.

Indessen angesichts eines Gemäldes wie dieses Selbstporträts aus der National Gallery denkt man nicht mehr an Suchen, sondern nur noch an Erreichen. Das Bildnis ist voller Würde, ohne das geringste äusserliche Zurschaustellen, und wenn wir annehmen dürfen, dass durch Vermittlung des Selbstporträts von 1639 die Haltung von Rafael's Castiglione, besonders aber von Tizians Ariost ihm mit den Weg gewiesen hat, um die Pose, die ihm bereits in dem radierten Selbstporträt von 1631 vorschwebte, zu einem ruhigen und kräftigen Ganzen zu verarbeiten — dann finden wir hierin doch sicherlich auch ein Beispiel dafür, wie jenes „Prendre son bien où il le trouvait" über alles andere hinweg, namentlich wohl von innen heraus arbeiten durfte. Rembrandt war zweifellos „un grand profiteur", aber vor allem besass er jenen innerlichen Reichtum, der alles, was er in sich aufnahm, letzten Endes harmonisch wieder neu erstehen liess. Oder ist nicht trotz all des Durchforschens der Kunst Anderer dieses Gemälde durch und durch einheitlich und weit entfernt geblieben von jeder fremden Zuthat? Und ist nicht, mit den allem Anschein nach zu Rate gezogenen Werken der Italiener verglichen, dieses so bedachtsam komponierte Porträt vor Allem von jener, man möchte sagen, häuslichen Traulichkeit erfüllt, welche der viel umfassende Holländer wohl zumeist als sein eigenstes Element in die Weltkunst eingeführt hat?

✵

Es scheint, als habe Rembrandt grösstenteils deshalb Selbstporträts gemalt, um ohne die lästige Verantwortlichkeit einem fremden Modelle gegenüber, in dem er gleichzeitig stets seinen Auftraggeber erblickte, auf ruhige Weise Schwierigkeiten lösen zu können, die sich in der Praxis seines Porträtmalens herausgestellt hatten — und als ob er dann die Resultate, welche er in diesen Studien nach eigenem Modell erreichte, wiederum bei Bildnissen Anderer in Anwendung brachte. So sehen wir, dass er das Motiv, welches er in dem gemalten Selbstporträt aus dem Jahre 1640 (National Gallery) festhielt, späterhin wiederholt bei anderen Männerporträts anwandte. Wir finden z. B. das Aufstützen des uns zugekehrten Armes auf eine Art von Balustrade bei dem schönen Männerporträt in Brüssel, das zu der berühmten Dame mit dem Fächer das Pendant gebildet hat, ersichtlich angewandt. Die zusammengehörigen Porträts sind beide so gemalt, als würden die Personen durch eine fein pro-

* Gerade, während ich diesen Aufsatz verfasse, und nachdem mich die Ähnlichkeit der Rembrandtschen Radierung mit dem Ariost frappiert hatte, finde ich aus der Feder des vortrefflichen Bode, dem man bei allen Rembrandtsstudien auf Schritt und Tritt begegnen wird, in der Fussnote eines Aufsatzes über Dr. Valentiners Buch (Kunstchronik 20. April 1905) den Ariost im Zusammenhang mit Rembrandt genannt. Bode nennt das Tizianische Gemälde dort „das Vorbild für Rembrandts Selbstbildnis von 1641" (vermutlich soll es statt 1641 1640 heissen). Dies scheint mir indessen nicht ganz richtig. Das in Frage stehende Gemälde ist nur noch durch Vermittlung des radierten Porträts dem Ariost verwandt. In dem Gemälde stützte er sich nachweisbar auf seine eigne Radierung, nicht auf den ersten Eindruck des Ariost selber.

filierte Ebenholznische gesehen. Solch eine Nische findet man schon auf einer in der Holford-Kollektion befindlichen Zeichnung aus dem Jahre 1634 genau so angebracht. Aber auf dem brüsseler Männerporträt ist die Figur jetzt viel enger mit dem Umrahmungsmotiv der Nische verwachsen, und zwar dadurch, dass sie nach der Art des Ariost sich mit jenem Arm über den unteren Rand lehnt. Amüsant ist es, — beiläufig sei es bemerkt — diese wohl durchdachte Pose von Ferdinand Bol in seinem sogenannten Porträt von Govert Flinck zu München übernommen zu sehen und gleichzeitig zu bemerken, wie der Schüler die ganze vornehme Zurückhaltung des Meisters kurzweg wieder zu einer unruhigen, völlig unähnlichen Pose vergröbert hat.

Ferner weist Rembrandts berühmter Falkenjäger aus dem Jahre 1643, der sich im Besitz des Herzogs von Westminster befindet, nochmals deutlich dieselbe Pose des Schräg-über-die-Schulter-schauens auf, während der reichgefaltete Aermel uns zugekehrt wird, genau so, wie es den Meister allem Anschein nach bei Tizians Ariost so sehr entzückt hatte. Ja, dem jungen Manne fällt sogar der zurückgeworfene kurze Mantel — Rembrandt muss dabei zweifellos Persyn's Gravure zur Hand gehabt haben — genau auf dieselbe Weise über den Rücken wie bei Tizian. Und so wiederholt sich von jetzt ab das Thema, mehr oder weniger verarbeitet und so gänzlich mit dem Wesen der Rembrandt'schen Kunst verschmolzen, dass man nichts mehr von dem

REMBRANDT, MÄNNERPORTRÄT IN BRÜSSEL

REMBRANDT, DER FALKENJÄGER, BEIM HERZOG VON WESTMINSTER

fremden Ursprung darin entdecken könnte, immer wieder in des Meisters Werken. Noch im Jahre 1661 weist die am meisten links stehende Figur der Meister der Tuchmacherzunft in ihrer Anlage des über-die-Schulter-Schauens und des sich mit dem weitärmligen Arm auf die horizontale Stuhllehne Aufstützens im Grunde genommen doch wieder diese nämliche Pose auf.

❀

So geht aus all diesem noch wieder einmal klar hervor, wie Rembrandt zu jenen universell Begabten gehörte, die alles, was ihnen auf ihren Wegen begegnet, ohne den geringsten Zwang in ihrer eignen blutreichen Sprache neu zu gestalten wissen. Er durfte ruhig zu Fremden in die Lehre gehen, ohne dadurch von seiner eignen Art etwas einzubüssen. Vor ihm waren anderthalb Jahrhunderte lang niederländische Maler über die Alpen gezogen, die vielleicht auf die Dauer für unsere Kultur Gutes gesät haben, die aber beinahe ausnahmslos unmittelbar in ihre eigne Arbeit nichts von Italiens Schönheiten übertragen hatten. Während sie allem Anschein nach glaubten, etwas besonders Schönes zu leisten, indem sie ihrer Muttersprache untreu wurden, hatten sie sich in der That nur schmählich in die Lehren von Meistern aus der manieristischen Zeit des Verfalls vergafft. Allein Rembrandt, der Gewaltige, welcher, dem höhnischen Ausspruch eines Zeitgenossen nach, alles aus sich selber zu wissen sich anmasste, durfte sich unter der Führung seiner eignen gigantischen Intuition, die ihn alles das verstehen liess, was von Leben und von Prunk und von Grösse sprach, ruhig auswachsen. Nach Herzenslust konnte er Rafael und Tizian studieren, und ward dadurch nur noch ein um so kräftigerer Rembrandt.

Wenn man bloss die Werke der zahlreichen absichtlichen Renaissancisten unter den früheren und späteren holländischen Malern beachtete, so würde man daraus vielleicht folgern können, dass die Kenntnis der italienischen Kunst den Männern unseres Stammes nur zum Fluche gereicht hat. Allein, so übereilt urteilend, würde man vergessen, dass vornehmlich gerade diejenigen sich aufmachten, um in der Fremde ihren zweifelhaften Gewinn zu suchen, die von Hause aus keinerlei Erbteil mitgebracht hatten — vergessen vor allen Dingen, dass der grösste Schatzhüter des niederländischen Kunstgeistes von diesem Baum fremder Erkenntnis wohl vollauf gegessen hat, ohne indessen aus dem Paradies seiner Unbefangenheit für die Dauer etwas preisgegeben zu haben. Die dürftig Begabten mögen mit dem schlecht gewählten fremden Zierat wohl eine wunderliche Figur gemacht haben. Rembrandts Genie aber war von einem solchen Tiefgang, dass er alles in sich aufnehmen konnte, ohne im Grunde jemals an etwas anderes, als an Rembrandt den Gedanken zu erwecken. In ihm konnte es nicht aufkommen, die äusserlichen Manieren und Formeln anders Gearteter zu übernehmen, aber niemand hat es besser als dieser, ein Ketzer Gescholtene, verstanden, sich an der wahrhaften Grösse der Italiener zu erbauen. Andere hatten zum grössten Teil, wohl von der Mode getrieben, ihr wankendes Ich einem Etwas hingegeben, das sie im Grunde nicht verstanden hatten. Er nahm grade das Essentielle in sich auf, und es zeigte sich, dass in der mächtigen Domäne seines Geistes für alles Raum war. Allumfassend, wie er war, wusste er aus jeder Lebens- und Kulturerscheinung Nahrung zu ziehen, und seinen eignen Weg verfolgend, sie still in sich selber zu verarbeiten für seine unvergleichliche Lebenssynthese.

ÜBER DIE GEGENWÄRTIGE PHASE DER MALEREI

VON

EMIL BAUR

Meinem Freunde Rudolf Treumann

IN der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ist, wie man weiss, ein höchst bedeutungsvoller Umschwung in der Malerei eingetreten, dessen Stätte hauptsächlich Paris war. Es handelte sich um die Entdeckung des Freilichts, des Impressionismus und eines verfeinerten Farbenempfindens, Entdeckungen, die vornehmlich verknüpft sind mit den Namen: Manet, Monet und Whistler. Die Malerei hat dadurch eine neue Grundlage erhalten und sie befindet sich jetzt in der glücklichen Lage, alle Meere offen zu finden zur Gewinnung neuer Festländer. Das Gewicht der Meisterwerke alter Zeit braucht die heranwachsende Malergeneration nicht zu drücken; denn es muss alles von neuem gemalt werden. Entgegen der Musik, welche sich zur Zeit wohl in der letzten und erschöpftesten Phase einer reichen und glänzenden Entwickelung befindet, ist die Malerei der Gegenwart jung. Ihre Phase vergleicht sich vielleicht dem italienischen Quatrocento. In solchen Perioden ist der Künstler nicht Erbe, sondern ein Erwerber und er bedarf zu seinen Leistungen vermehrter wissenschaftlicher Begabung, wie sie auch suchenden Künstlern früherer Zeiten, einem Dürer und Lionardo, eigen war.

Die wissenschaftliche Grundlage der Hellmalerei ist von Helmholtz in vortrefflicher Weise erläutert worden zu einer Zeit, als das Pleinair eigentlich noch gar nicht entdeckt war. Damit ein Gemälde den Eindruck des Lichtes, das in der besonnten Natur waltet, in überzeugender Weise wiedergebe, müssen die Schatten sehr hell und durchsichtig aufgetragen werden. Der Grund dafür ist ein physiologischer. Er liegt in der Ungültigkeit des Fechnerschen Gesetzes der Apperception für die extremen Gebiete. Dabei handelt es sich um folgendes.

Der photometrische Unterschied zwischen Licht und Schatten in der Sonne ist zwar sehr gross. Anderseits aber ist die absolute Helligkeit des Sonnenschattens im Freien ebenfalls sehr gross, sie ist immer noch viel grösser, als die grösste Helligkeit im Zimmer. Man hat also im Freilicht eine Stufenleiter von Helligkeiten vor sich, deren tiefste Sprosse noch sehr hoch liegt. Es zeigt sich, dass in diesem Gebiet der höchsten Helligkeiten die Unterschiede zwischen ihnen vom menschlichen

Auge in bedeutend geringerem Masse empfunden werden, als in der, dem Auge gemässesten, mittleren Helligkeitsbreite unserer bedeckten Wohnräume. Daher kommt es, dass der Gegensatz zwischen Licht und Schatten in der besonnten Landschaft vom Auge viel schwächer empfunden wird, als ein entsprechender Gegensatz im Zimmer, und dass wir dort den Eindruck einer allenthalben verbreiteten Lichtfülle davontragen.

In den mittleren Helligkeitsbreiten wird nach Fechner der Unterschied zweier Empfindungen immer dann gleich, wenn das Verhältnis der bezüglichen Reizstärken (hier der photometrischen Helligkeiten) das nämliche ist. Bei sehr grossen Helligkeiten (oder Dunkelheiten) wird aber das Auge unempfindlicher und fällt der Empfindungsunterschied für ein gleiches Reizverhältnis kleiner aus. Daher scheinen sehr helle Gegenstände fast alle gleich hell, bezw. sehr dunkle fast gleich dunkel. Die Folgerungen, die daraus für die Malerei sich ergeben, umschrieb H. von Helmholz in seinem ausgezeichneten Vortag: „Optisches über Malerei", der allen Malern auf das wärmste zu empfehlen ist, mit den Worten: „Wollen die Maler glühenden Sonnenschein darstellen, so machen sie alle Objekte fast gleich hell, und reproduzieren so mit ihren nur mässig hellen Farben den Eindruck, den die Sonnenglut auf das geblendete Auge des Beobachters macht. Wollen sie dagegen Mondschein darstellen, so geben sie nur die allerhellsten Objekte an und halten alles andere fast unerkennbar dunkel: das heisst alle dunkleren Gegenstände machen sie dem tiefsten Dunkel, das sie mit ihren Farben erzeugen können, ähnlicher, als sie nach dem wirklichen Verhältnis der Lichtstärken sein sollten. Sie drücken durch ihre Abstufung der Helligkeiten in beiden Fällen also die Unempfindlichkeit des Auges für die Unterschiede zu hellen oder zu schwachen Lichtes aus . . . Die beschriebene Aenderung in der Abstufung der Helligkeiten wird deshalb nötig, weil die Farben des Gemäldes in der mittleren Helligkeit eines mässig beleuchteten Zimmers gesehen werden, für welche das Fechnersche Gesetz merklich zutrifft und damit Gegenstände dargestellt werden sollen, deren Helligkeitsstufen über die Grenze der Anwendbarkeit dieses Gesetzes hinausgehen."

Die Anforderungen des Freilichts haben die Technik der Malerei in eine peinliche und zunächst halb hülflose Lage gebracht. Auch abgesehen davon, dass alle Oelbilder mit der Zeit dunkeln und vergilben, gerät man schon beim Malen selber in die grössten Schwierigkeiten, wenn der Eindruck der Lichtfülle im Freien mit Oelfarben festzuhalten gesucht wird. Ist es auch gelungen, im ersten Wurf den Lichteindruck zu gewinnen, so läuft man doch Gefahr, das Licht um so sicherer zu verschmieren, je mehr man das Bild auszuführen trachtet und nach richtigen Farben und Modulierungen sucht. Die Auswege, die die Maler hier ergriffen haben, sind verschieden. Der erste, nächstliegende und meist geübte besteht darin, dass man die Freilichtbilder in einem halbfertigen Zustand belässt, wobei man sie dann nur aus gehöriger Entfernung betrachten darf. Dies Verfahren hat, wie man weiss, beim Publikum anfänglich grossen Anstoss erregt. Doch hat es sich schliesslich belehren lassen, und heute herrscht vielfach die Auffassung, als ob es sich hierbei um einen definitiven Zustand handle, der völlig zu Recht besteht.

Ein anderer nicht voll befriedigender Ausweg der lichtbedürftigen Oelmalerei beruht auf einer Eigentümlichkeit der Farbenwahrnehmung, die sich die Weberei von jeher zu Nutzen machte. Setzt man zwei Pigmente, sagen wir ein rotes und ein blaues, in kleinen Tüpfelchen nebeneinander und betrachtet die Fläche aus einiger Entfernung so erreicht man bald einen Punkt, wo die wahrnehmenden Nervenelemente der Netzhaut des Auges gleichzeitig von rotem und blauen Licht getroffen werden. Dann sieht die Fläche violett aus. Deckt man aber das rote Pigment über das blaue, so gelangen ins Auge Strahlen, aus denen durch das rote Pigment die blaue und durch das blaue Pigment die rote Lichtgattung ausgelöscht ist, und die daher von einer stumpfen braunen Farbe sind. Zur Erzielung leuchtender Farben ist es deswegen empfehlenswert, die reinen Pigmente in Tüpfeln neben einander auf die Leinwand zu setzen und deren Mischung sich im Auge vollziehen zu lassen. Auf diese sogenannte „additive" Farbenmischung stützt sich der Pointillismus, als dessen Meister Segantini gelten muss. Nun ist aber sowohl die Leistungsfähigkeit des Pointillismus beschränkt — da die Farben trotzdem dunkle Oelfarben bleiben — wie auch sein Verwendungsbereich beschränkt ist. Denn das bespritzte und verregnete Aussehen pointillierter Bilder stört bei allen denjenigen Darstellungen, die man auch in der Wirklichkeit aus der Nähe anzusehen gewohnt ist. Am ehesten ist der Pointillismus bei Fernsichten erträglich, obwohl auch hier die Erzielung ruhiger Flächenwirkung

eine Technik wünschbar erscheinen lässt, welche dieses Auskunftsmittel entbehren könnte. Nun liegt die Nötigung des Pointillierens für die Oelmalerei darin, dass das Oel, wie andere flüssige Medien, für Licht grosse Durchlässigkeit besitzt. Das Licht, welches auf eine mit Oelfarbe bestrichene Fläche auffällt, dringt weit in die Schicht ein und wird aus verhältnismässig grosser Tiefe zurückgeworfen. Daher die bedeutende Sättigung der Oelfarben und auch, wenn gemischte Pigmente zur Anwendung kommen, der stumpfe, braune Ton derselben, der, wie dargelegt, durch die übereinander gelagerte Absorption der einzelnen Pigmente hervorgebracht wird. In hohem Grade frei von diesem Uebelstand ist eine Technik, die sich eines völlig eintrocknenden Bindemittels bedient. In diesem Fall *decken* die Pigmente in bedeutend dünnerer Schicht und damit ergiebt sich dann eine wesentlich erweiterte Möglichkeit der Farbenmischung auf der Palette, ohne die für die Oelmalerei verderbliche Verdüsterung und Verschmutzung der Farben.

Dass die Malerei gegenwärtig vor der Aufgabe steht, ihre Technik zu vervollkommnen oder umzugestalten, wenn sie den Anforderungen genügen soll, welche die Maler selbst ihrer Kunst stellen, das wird allgemein gefühlt, und vielfach sind auch die Versuche, welche nach dieser Richtung unternommen werden.

Es ist ein sehr grosses Feld, welches hier der Erfindung offen steht. Wer darin eines Wegweisers bedarf, dem seien Ostwalds jüngst erschienene physiko-chemische Briefe über Malerei* empfohlen, welche eine Fülle von Anregungen enthalten.

Die Hellmalerei ist ursprünglich eingeführt worden im Interesse einer höheren Naturwahrheit und Ueberzeugungskraft bei allen jenen malerischen Darstellungen, welche sich ableiten vom „Blick aus dem Fenster". Nun kann man hinterher den Stil umdrehen und aus der Hellmalerei ein ästhetisches Prinzip machen. Man kann sagen: wir wollen überhaupt hell malen, weil es *schön* ist. Es ist möglich, dass die Malerei von morgen und übermorgen diesen Weg einschlägt. Alle Geschmacksänderungen der Malerei sind noch immer entstanden aus verschärfter und verfeinerter Beobachtung, also aus einem Realismus. Dann möchte es schliesslich, nach einer Blütezeit, mit der Hellmalerei so gehen, wie mit der Tonschönheit, jener obersten Forderung der vergangenen Malerei: sie wird zur Manier, sie wird auch da noch festgehalten, wo sie grundsätzlich ohne Recht ist. —

Als zweite der Eroberungen der Malerei des XIX. Jahrhunderts ist eingangs der Impressionismus genannt worden. Man bezeichnet damit eine Art des Sehens, welche frühere Generationen in bewusster Weise nicht geübt haben. Unserer nervösen Zeit blieb es vorbehalten, den Momentaneindruck auszubilden. Unsere Wahrnehmung ist plötzlicher und durchdringender geworden, und wir geniessen mit Bewusstsein die intensive Lebendigkeit eines Augenblicks. Ein neues Reich der Schönheit ist damit zugänglich geworden, dessen sich die Maler begierig bemächtigt haben und das sie uns in ihren impressionistischen Bildern vermitteln. Der kulturelle Wert der Malerei besteht ja darin, dass sie es ist, die uns die Augen öffnet für neue Schönheiten der wirklichen Welt. Die Maler sind in jeder Epoche diejenigen, deren Auge am höchsten entwickelt ist, sie sind unsere Führer im Schauen und es hat tatsächlich jede Zeit mit den Augen ihrer Maler die Welt gesehen.

Das impressionistische Sehen ist ein Sehen mit starken Abbreviaturen, deren nur eine vorgeschrittene Kultur fähig ist. Zunächst hat der Mensch das Gesicht, um sich in der Fährlichkeit des Lebens auszukennen. Man will Gestalt, Grösse und Oberflächenbeschaffenheit ferner Gegenstände beurteilen. Daher verlangte man in den früheren Stadien der Malerei vor allem deutliche Gegenständlichkeit, Materialität und Greifbarkeit der Darstellung. Es war schon ein bedeutender Schritt in der Vergeistigung des Sehens, als Correggio und seine Nachfolger halbe Leiber in der Dunkelheit des Hintergrundes verschwinden liessen. Wenn von den vier Beinen eines Tisches das vierte so im Dunkel steckt, dass man es nicht oder kaum sieht, so denkt sich das auf die praktischen Bedürfnisse eingeübte Auge das vierte Bein hinzu und strengt sich an, es doch zu sehen. Wird der Tisch mit drei Beinen gemalt und es tritt der naive Beobachter vor das Gemälde, so verfährt er ebenso: er verlangt durchaus das vierte Bein auch zu sehen und gerät in Bestürzung, wenn er es trotz Anstrengung nicht entdeckt. Was ist wahrer, das vierte Bein hinzuzumalen oder es im Tone zu verstecken? Nun wohl, das kommt auf den Kulturzustand des Betrachters an, es ist konventionell. Correggio hat jedenfalls die höhere Naturwahrheit für sich in Anspruch genommen.

* Beil. zur Allgem. Ztg. No. 293 (1903); 5, 11, 17, 23, 28, 29 (1904).

Noch viel grösser ist die Zumutung, die der impressionistische Maler an uns stellt. In der Augenblickswahrnehmung erkennt man von der plastischen Gegenständlichkeit der Dinge nur das geringste. Man sieht wesentlich bloss Farbe, Licht und Schatten. Das sind diejenigen Qualitäten, die der moderne Sprachgebrauch zu den malerischen an sich gestempelt hat. Dafür hat aber die Impression wegen der Frische und Intensität, mit welcher Farbe undKontrast wahrgenommen werden, eine ungeheure Lebendigkeit und in diesem Sinn erhöhte Naturwahrheit.

Indessen ist der Anwendungsbereich der gemalten Impression beschränkt. Wir suchen im Gemälde die Befriedigung verschiedener Bedürfnisse unserer Seh-Sinnlichkeit, von denen Farbe und Kontrast nur zweie sind.

Trotzdem gehört der Impressionismus zu den bleibenden Errungenschaften der Malerei, und Studien dieser Richtung gehören notwendig zum Bildungsgang jedes modernen Malers.

Der bleibende Gewinn des Impressionismus besteht in Folgendem: Keiner unserer Sinne ermüdet schneller als das Auge. Die volle Kraft einer Farbe oder eines Lichtes fällt rapid herab, wenn das Auge länger als einen Augenblick auf dem Gegenstand verweilt. Es stellt sich nun heraus, dass man den Flächenwesen gemalter Gegenstände mehr von der Lebendigkeit geben kann, die sie in der körperlichen Wirklichkeit besitzen, wenn sie mit jenem Ueberschuss von Farbigkeit ausgestattet werden, die sie bei längerer Betrachtung in der Wirklichkeit zwar nicht besitzen, aber beim ersten plötzlichen Anblick auszustrahlen scheinen. Die reiche Farbigkeit gemalter Gegenstände ist ein Nervenreiz, der stellvertretend eintreten muss für seine fehlende Körperhaftigkeit. Der Impressionismus hat nach dieser Richtung namentlich auf das Stillleben umgestaltend eingewirkt, also auf die Malerei von Gegenständen, welche im Zimmerlicht gesehen und wiedergegeben werden. Er führte zu einer Abweichung von der Naturtreue im alten und gewöhnlichen Sinne. Dieselbe macht sich aber bezahlt durch eine höhere Ueberzeugungskraft. In dieser Hinsicht geht ein modernes Stillleben über ein altmeisterliches hinaus, dass dagegen tot und langweilig wirkt. Der Vorteil dieser wohlbedachten Abweichung von der Aehnlickeit im alten Sinne ist evident, und er ist auf Rechnung des Impressionismus zu setzen. Damit im leicht verständlichen Zusammenhang steht die Beobachtung und bewusste Betonung der farbigen Schatten, die den alten Meistern fast nicht bekannt war. In der That gehört dazu die moderne Schulung des Auges und die Erkenntnis, dass es zweckmässig und begründet ist, die Farbigkeit der Gemälde auf impressionistische Frische zu steigern.

Wir finden also, dass nicht nur im Freilicht, sondern unter Umständen auch für die Malerei bei Zimmerlicht Ursachen bestehen, welche eine Abweichung von der platten Aehnlichkeit bedingen. Hierin besteht offenbar das Raffinement der modernen Malerei. Ihr Problem ist dadurch natürlich verwickelter geworden, denn sie verlangt ein erhöhtes Wissen um das Gewicht der Farben und ein gelehrteres Abwägen von deren Stärke und Charakter. Dieser Umstand hat eine bestimmte Rückwirkung auf die Zusammensetzung der Palette. Man kann dem verfeinerten Farbengefühl nur dadurch Rechnung tragen, dass man mehr und womöglich schönere Pigmente verwendet, als von Alters her üblich. Dies Bedürfnis wird heute allgemein gefühlt, und kommt in Bestrebungen zum Ausdruck wie sie beispielsweise in der Gründung einer chemischen Untersuchungsstation zur Beförderung der Maltechnik gegeben sind, welche vor nicht langer Zeit an der münchener technischen Hochschule eingerichtet worden ist. Da die Verwendung reiner Pigmente für die Leuchtkraft der betreffenden Farben immer ein Vorteil ist gegenüber Gemischen, so bedeutet jedes neue für den Maler brauchbare Pigment eine schätzbare Bereicherung seiner Palette.

Natürlich ist die Vermehrung dieses Farbenschatzes unfruchtbar, wenn sie nicht getragen wird von einer sehr genauen Kenntnis der Farben in optischer Beziehung. Dies will sagen: der Maler muss zu jedem seiner Pigmente genau dessen Komplementärfarbe wissen. Denn das Auge sieht stets letztere in der Nachbarschaft einer farbigen Fläche, und so wird der Farbencharakter aller Helligkeiten und Dunkelheiten auch im Natureindruck viel weniger durch deren Körperfarben, als vielmehr durch die Komplementärfarben der angrenzenden farbensatten Orte des Gesichtsfeldes bestimmt. Diese Komplementärfarben, welche eine Zuthat des Auges sind, muss der Maler im Bilde mitmalen: beim Freilichtbild, weil die Gesamthelligkeit im Zimmer, wo das Bild betrachtet wird, um das tausendfache geringer ist, als in der Natur selbst, so dass das Auge bei Betrachtung des

Bildes nicht stark genug gereizt wird, um durch eigene Arbeit die Komplemente hinzuzufügen, wie es im Freien thut — beim Zimmerlichtbild, weil hier im Interesse impressionistischer Lebendigkeit und als Ersatz für Plastik ein Ueberschuss an Farbigkeit verlangt wird, wie zuvor erörtert.

Die zur Kenntnis der Komplementärfarben nötige Vertrautheit mit seinen Pigmenten kann der Maler durch nichts besser erreichen, als dadurch, dass er seine Farben selber reibt und anmacht. Man soll nicht anstehen zu sagen, dass das Farbenreiben mit eine der wesentlichen Uebungen ist, die zum Bildungsgange des Malers gehören. Mit dem Gefühl allein kann man ja nicht malen, sondern nur mit einem sicheren Schulsack von Fachkenntnis. Dass man neben den Komplementen beim Reiben der Pigmente ihre Eigenschaften noch nach manchen andern Seiten kennen lernt, sei hier nur angedeutet. Doch mag noch auf den Zusammenhang zwischen der Farben-Sättigung und der Korngrösse des Pigmentes aufmerksam gemacht werden Durch Feinreiben werden alle Farben heller und man hat es daher in der Hand, einem vorliegenden Pigment, etwa Cadmiumgelb oder Kobaldoxydgrün, eine gewünschte Helligkeit oder Sättigung zu geben.

Die soeben gemachten Anmerkungen über die gegenseitige komplementäre Bedingtheit der Farben leiten zu der dritten Eroberung der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts über: der modernen Farbenempfindung. Wie bekannt hat sich dieselbe durch das Studium der *Japaner* entwickelt. Das Abendland lernte in der japanischen Malerei eine ihm bis dahin unbekannte Harmonie der Farben kennen und den sinnlichen Reiz verstehen, den eine wohlabgewogene Anordnung voller und zarter Farbenflecke ausübt. Es handelt sich dabei um das Verstehen eines weit freier geübten Harmonisierens der Farben, als es der mehr schematischen Schönheit des Kolorits früherer Schulen, etwa der Venetianer, zu Grunde lag. Die Aesthetik der modernen Farbenempfindung ist allerdings ohne Eingehen auf ein grösseres Anschauungsmaterial, das hier zu weit führen würden, schwer zu entwickeln. Nur an eine Kleinigkeit, die für die Farbentheorie von Wichtigkeit ist, möge im Vorübergehen eine Bemerkung geknüpft werden. Die Japaner verwenden auf ihren farbigen Holzschnitten Schwarz mit einer ganz besonderen Kunst. So, wie sie es anbringen, wirkt es als Farbe und hat seine eigene Sinnlichkeit, wie Blau oder Rot u. s. f. Die Physiologen wissen, dass es in der That eine Schwarzempfindung giebt. Schwarz ist eine sprechende Farbe, und dadurch unterscheidet es sich von der Dunkelheit, worunter irgend eine Farbe von sehr grosser Sättigung und sehr geringer Lichtintensität zu verstehen ist. —

Die moderne Malerei hat nicht nur Eroberungen gemacht, sie hat auch Verluste erlitten. Und diese sind es, welche den inneren Grund abgaben für die Auflehnung und den Skandal, mit dem die moderne Malerei ursprünglich vom Publikum empfangen wurde. Zunächst legte das Haschen nach Licht und nach dem Gesamteindruck der Oelmalerei die Notwendigkeit auf, in brutaler Weise pastos zu malen und die Bilder nur halbfertig zu machen. Noch mehr verleitete der Impressionismus zu einem flüchtigen Brio, und die Maler haben thatsächlich von jener ins Detail gehenden Naturliebe, welche namentlich die alten deutschen Meister auszeichnete und die wir als eine volkstümliche deutsche Eigenschaft hochschätzen müssen, das allermeiste verloren. Es ist weiter oben auseinandergesetzt worden, wie man diesen Mangel durch technische Vervollkommnung überwinden kann.

Die zweite bedeutende Gefahr der modernen Malerei bezieht sich auf das Porträt und besteht in dem Verlust der sogenannten Form. Es handelt sich hier um eine Qualität, welche den Porträts der alten Meister im höchsten Masse eigen war.

Unter der „Form" versteht man die körperhafte Modellierung. Dieser ist in der modernen malerischen Praxis zum Teil im Streben nach Licht, namentlich aber im Impressionismus ein starker Feind erwachsen. Das Freilicht verwischt die Form, weil eine sehr feine Abstufung der Töne in der grossen Helligkeit nicht zur Wahrnehmung kommt, und die Impression zerreisst dieselbe, weil, wie oben erörtert, unvermittelt starke Kontraste und Fleckenwirkung zu ihrem Wesen gehören.

Mit Unrecht sind die Grundsätze des Freilichts und der Impression in übertriebener Weise auf das Porträt ausgedehnt worden. Anderseits hat die einseitige Uebung nach diesen Richtungen das Verständnis der Form bei den Malern zeitweilig geschwächt.

Bekanntlich unterscheidet sich die menschliche Gesichtswahrnehmung von dem Bilde der photographischen Kamera dadurch, dass erstere aus der Verschmelzung zweier etwas verschiedenen Bilder, nämlich vom rechten und linken Auge, hervor-

geht. Hierdurch gewinnt die Gesichtswahrnehmung ihre Körperlichkeit. Nun lässt sich in der Ebene zunächst nur darstellen was von einem Auge aus gesehen werden kann. Um nun einem solchen mit einem Auge gesehenen Bilde die Stereoskopwirkung eines mit zwei Augen gesehenen Bildes zu verleihen, muss der Maler oder Zeichner das mit einem Auge gesehene Bild durch gewisse Elemente bereichern, welche ihm an und für sich gar nicht zukommen, und die daher z. B. das photographische Bild niemals enthält, die ihm vielmehr erst durch Retouche verliehen werden muss. Die Bereicherung oder Zuthat, um die es sich hier handelt, besteht im allgemeinen in Hülfen, welche dem Auge des Betrachters die Auslegung des ebenen Bildes in den Raum erleichtern. Es ist hervorzuheben, dass zwischen Schattierung und Form kein einfacher Zusammenhang besteht. Die kaum schattierten Porträtszeichnungen Holbeins haben trotzdem alle wünschenswerte Form. Der Maler erreicht dieselbe zum Teil durch die sogenannte „Präzision", d. h. er lässt durch das Unterstreichen einer Linie gewisse Teile eines Porträts vor- oder zurücktreten. Ausserdem entsteht die Form durch die sogenannte „Konstruktion". Oft sehen Flächen am Modell eben aus, ohne es zu sein, weil die Helligkeit zufällig auf ihren verschiedenen Teilen dieselbe ist. Dann besteht zur Erzielung des körperhaften Eindrucks häufig Veranlassung, durch gewisse Schattierungen die Unebenheit der Fläche auf dem Porträt trotzdem anzudeuten. Es führt dies Verfahren also zu einer bewussten und bestimmten Abweichung vom Kopieren.

Naturgemäss wirken die Errungenschaften der Lichtmalerei auf das Porträt dauernd zurück. Man hat z. B. versucht, das zitternde transparente Licht der menschlichen Haut durch ausgiebige Anwendung des Pointillierens darzustellen. Etwas an dieser Technik bildet einen bleibenden Gewinn der Malerei. Stellt man sich in solche Entferung, wo die Tüpfel eben noch wahrgenommen werden können, oder wo sie eben verschwinden, so entsteht ein Flimmern, welches einem starken Licht- und Farbenreize gleich kommt. Das Auge wird dadurch in einen intensiv wachen Zustand versetzt, der natürlich der Lebendigkeit und Macht des Eindrucks zu gute kommt. Indessen kann man hier leicht über das Ziel hinausschiessen und es wird die Aufgabe jedes denkenden Malers sein müssen, diese Art Pfeffer der Malerei so behutsam wie möglich zu verwenden und nach einem Stile zu streben, der Ausdruck und Farbenreiz im modernen Sinne bei sparsamster Pointillierung zu erreichen gestattet.

Es erübrigt wohl kaum, noch besonders zu sagen, dass alles, was in den vorstehenden Bemerkungen gesammelt ist, sich auf die *sinnliche* Seite der Malerei bezieht.

DIE JAHRHUNDERTSAUSSTELLUNG

IN DER NATIONALGALERIE

I

Es würde vermessen sein, in Betreff einer so ausserordentlich inhalt- und umfangreichen Gemäldevereinigung wie der die den Ausgangspunkt dieser Zeilen bildet, ein Urteil abgeben zu wollen, das dahin lauten würde, dieser oder jener Künstler ist der Sieger. Dennoch müssen wir sagen, der Ausstellung ist der Triumph für *einen* Maler, für Caspar Friedrich.

Die Werke dieses Dresdeners erweisen sich als die schönsten Naturschilderungen Deutschlands aus der Zeit, in der er wirkte. (Sein Leben währte von 1774 bis 1840.) Und Andreas Aubert hatte doch recht, als er in „Kunst und Künstler" (Jahrgang III, Seite 198) ausrief: *„Friedrich, der deutscheste von Deutschlands Malern, ist von Deutschland vergessen, die deutsche Kunstgeschichte, die damit begann seine Gestalt zu verzeichnen, bis sie zum Zerrbild ward, scheint damit enden zu wollen, ihn aus ihren Annalen auszurangieren".* Diese Epoche gehört jetzt der Vergangenheit an. Friedrich ist in seinem Werte erkannt. Der Aufsatz über ihn, der bei uns erschien, hat schon ein starkes Stück zu dem Eindruck von Friedrichs Grösse beigetragen Die Ausstellung von Friedrichschen Bildern, welche im letzten Sommer in der retrospektiven Abteilung des Kunstgebäudes am lehrter Bahnhof stattfand, hat dazu als Ergänzung gewirkt. Noch konnte es indessen geschehen, dass ein Maler wie der relativ bescheiden zu bewertende Carl Friedrich Lessing in ihr als scheinbarer Höhepunkt dessen, was

PHILIPP OTTO RUNGE, ENGELGRUPPE, FRAGMENT, AUS DER ZWEITEN REDAKTION DES MORGENS

die deutsche Landschaft im neunzehnten Jahrhundert erreicht hat, betrachtet wurde. Das ist, seit die Jahrhundertsausstellung ihre Thore geöffnet hat, vollkommen unmöglich geworden. Die Binde ist von den Augen der Deutschen gefallen, Friedrich stellt sich in der Ausstellung als die grösste Potenz unter den deutschen Malern seiner Zeit hin. Die Landschaften des etwas später geborenen C. F. Lessing (1808—1880) stehen in irgend eine Provinz verschlagen, die man irrig als die Domäne der Romantik bezeichnet. Ueber solche Maler des Juste-Milieu, nämlich die mittelmässig in der Zeichnung und Farbe sind und einerlei ob romantisch wie Lessing oder „klassisch" wie Preller, stets zeitlich bedingt waren, erhebt sich Friedrich als echter Künstler, dessen Zeichnung und Farbe lebendig sind. Er ist in seiner Zeit der grösste Künstler Deutschlands und einer der Bahnbrecher der Kunst in Europa.

Das ist eine *Lehre* der Ausstellung, ein Ergebnis. Doch wollen wir nicht auf diese oder eine andere Lehre ein besonderes Gewicht legen. Wir wollen nicht die Ansicht zu der unsern machen, als ob die Ausstellung des Jahrhunderts dazu wichtig wäre, um unsere Kenntnisse zu vermehren, uns um Namen und Klassifikationen zu bereichern. Ebenso wenig wollen wir in Betracht nehmen, ob sie oder ob sie nicht Nutzen für die lebenden Künstler zu bringen geeignet sei (hier *fürchten* wir sogar irgend einen Einfluss, wir sehen schon das Modewerden des Malens und Zeichnens à la Friedrich, Wasmann oder Oldach vor Augen, so wie in den letzten Jahren ein uns unfruchtbar erscheinender Gebrauch entstanden ist, unter dem mächtigen Einfluss von der Schönheit gewisser impressionistischer Künstler zu malen): Wir wollen die Ausstellung lediglich als genussschaffend betrachten.

Ist uns Friedrich nun die grösste Erscheinung unter den deutschen Künstlern des ersten Drittels des neunzehnten Jahrhunderts, ihr absolutester Maler, so bietet er zugleich den reliefreichsten Typus jener, im Gegensatze zu Cornelius stehenden deutschen Künstler, die die Betrachtung der Natur in den Mittelpunkt ihrer Gedanken gerückt haben, also derjenigen Künstler, um deretwillen die Ausstellung recht eigentlich ins Leben gerufen worden ist. Wir wollen unsre Betrachtung mit einigen andern Künstlern von Friedrichscher Gesinnung eröffnen, die neben dieser stärksten Kraft auf der Ausstellung sich hervorheben, mit den alten hamburger Künstlern.

❊

Unter ihnen ist Runge der bisher am bekanntesten gewordene. Es entspricht ganz dem doch mehr litterarischen als auf Anschauung gerichteten Wesen der Deutschen, dass Runge ihnen den ausserordentlichsten Eindruck macht, denn er ist es, der seine Empfindungen und Gedanken aufgeschrieben hat. Man konnte es nun bequem nach Hause tragen,

PHILIPP OTTO RUNGE, SELBSTPORTRÄT MIT FRAU UND BRUDER

dass „Licht und Farbe und bewegendes Leben" die Kräfte des modernen Bildes sind. Man war durchdrungen von dem Gedanken, dass, wer das empfinden konnte, es auch malen konnte, und versäumte wohl doch zu sehr, in Erfahrung zu bringen, ob er auch die Kraft gehabt hat, seine Theorien in der Ausführung zu bewähren. Für Runge schliesst die Prüfung, welcher er in der Jahrhundertsausstellung unterzogen wird, nicht günstig ab. Er erweist sich, wenn wir die von ihm in der Jahrhundertsausstellung vorgeführten Oelbilder in Betracht nehmen, in entscheidenden Teilen als ein would-be-Maler. Wir schöpfen diesen Eindruck aus seinem grössten Werke, dem Bildnis seiner Eltern. An vielen Kleinigkeiten scheiternd, mit verdrehten Augen bei dem einen Kind — als ein Lichtblick erscheint uns der andere, mehr in der Mitte befindliche Knabe —, offenbart uns das Bild nur eine bedeutende Stelle: den dunklen Hut, als sehr gutes Gegengewicht gegen den Aether, von dem er sich abhebt. Die Charakteristiken der Eltern kommen, so gut sie sind, über die Intention doch nicht hinaus; und die Malerei zeigt eigentlich nicht einen „geborenen" Maler.

Es fällt bei diesem Bilde — wie ebenfalls auch bei einem Gruppenbildnis von drei Kindern — eine grosse Aehnlichkeit in der Komposition sowohl wie in der Farbensprache mit der französischen Schule, speciell mit David (1748—1825) auf. Das Rätsel löst sich, wenn man erfährt, dass Runge (1777—1810) ein Schüler der kopenhagener Akademie, dort aber sein Lehrer ein Davidschüler war. Das, was Runge will, ist in Davidschen Porträts vorhanden. Wir brauchen uns nicht darum zu scheren, dass die gewaltige Eigenschaft der Davidschen Porträts diesem Künstler selber, wie es scheint, unbekannt blieb. Nicht die Theorie sondern die Praxis entscheidet. Jedenfalls sind die Davidschen

PHILIPP OTTO RUNGE, FRAGMENT AUS DER ZWEITEN REDAKTION DES „MORGENS"

Porträts — wie auch immer seine mythologischen Bilder sein mögen und wie Davids Theorien sein mochten — in der von Runge gewünschten Hinsicht vollkommen. Runge wünschte so zu sein — David war es. Runge war mithin nicht sowohl ein Vorspiel der modernen Kunst als ein sich im Zusammenhang mit David fern vom Orte der Handlung entwickelnder Gesinnungsgenosse von unvollkommenerem Gestaltungsvermögen. Man würde das allgemein erkennen, wenn man neben das Porträt der Eltern Runges eins der Bildnisse von David hinge. Die Gemeinsamkeit im Charakter würde auffallen — und Runges Zurückbleiben. Und doch können und müssen wir sagen: Runges Bildnis der Eltern hat etwas Rührendes. Wir stehen wärmer zu ihnen als zu Davidschen Menschen, und nicht nur, weil es Wesen aus unserer Heimat sind— auch wegen der Herzenseigenschaften Runges. Dies ist eine grosse Qualität. In seinem Malen aber ist Runge ein schrecklicher Handwerker hier, ein Schüler in weitem Abstand, der nicht entfernt die Ausbildung erfahren hat, die der Grossvater seines Stils sein eigen nannte.

Viel, viel besser ist das zwei Jahre früher entstandene Bildnis der jungen Frau des Künstlers mit ihrem Gatten und ihrem Schwager. Von Handwerksmalerei, wie sie in dem Porträt der Eltern unangenehm zu spüren ist, sind wir hier — was die Wirkung, nicht ganz, was die Ausführung betrifft — entfernt. Es ist ein Wohlklang. Man denkt an Ossian, man denkt an Romantik, man denkt an Blätterrauschen und ahnungsvolle Schauer, man erinnert sich, selten von den Romantikern etwas gesehen zu haben, das so ausserordentlich männlich ist. Es ist von einer grossartigen inneren Geschlossenheit — von männlicher Lyrik. Es ist wie von einem Prud'hon (1758—1823), der zu malen verlernt hätte, dem die Griffe des Handwerks abgehen, der *ein Stümper* ist, der aber einen grossen Klang hat, — und dem in seinem femininen Empfinden Flügel gewachsen wären.

Wie von einem Prud'hon, über den ein stählerner Geist gekommen ist, der eine Frau von klugem, mütterlichem Wesen auffassen, und Männer, denen das Kontemplative noch nicht die Thatkraft nahm,

JULIUS OLDACH, BILDNIS SEINES VATERS

ausdrücken konnte. Ein mit vollem Lebensgefühl gemaltes Bild.

Von dem Selbstporträt, aus dem Jahr 1808, ist nicht viel zu sagen. In der Zusammensetzung seines Kolorits ist es einfach prud'honesk, der Ausdruck ist gut, die Formengebung flau und konventionell.

Eine ornamentale Komposition, Putten im Laubgehänge, auf schwarzem Hintergrunde, ist von besonderer Grossartigkeit und selbst auch in der Farbe schön.

Der „Morgen" ist ein Bild, bei dem man daran denken muss, dass auch schon Blake (1757 bis 1827) als Grundlage der Kunst Phantasie und poetische Kraft betrachtete. Wir werden in dem Bild schlechterdings durch nichts angezogen, nicht durch das Mittelstück, nicht durch die ornamentale Einrahmung. Wir finden es so schlecht gemalt, dass es dadurch das Daseinsrecht einbüsst. Bei Blake heisst es: „die Erfindung hängt ganz ab von der Ausführung. Je nachdem diese gut oder schlecht, kommt die Inspiration vollkommen oder unvollkommen zum Ausdruck. Selbst die Kunst Michelangelos wäre nichtig, wenn nicht Geist und Körper, Gedanke und Form sich deckten." Wenn das richtig ist, wie daran wohl nicht gezweifelt werden kann, so ist dies Bild von Runge höchst unvollkommen. Runge scheint in ihm alles zu sein, nur nicht ein Maler. Wohl aber lässt sich auch von Runge sagen, was Rossetti von Blake aussagte: „Auf seinem Weg und vor seiner Staffelei, vor seinen Ohren und unter seinen Augen bewegte sich, drückte sich, glänzte und sang ein unendliches Leben von Geistern."

Weit besser sind zwei Details aus diesem Werk für eine um drei Jahre spätere Redaktion, die wir abbilden. Hier hat das Kind sich aus dem Schematismus heraus zur Lebendigkeit entwickelt, und in die Landschaft sind fruchtbare Töne gekommen. Andererseits hat die Engelgruppe an Reinheit der Zeichnung gewonnen und gemahnt wieder an den, der uns so leicht bei Runge einfällt, an Prud'hon.

Eine „Ruhe auf der Flucht" und noch mehr ein „Nachtigallen-Unterricht" sind Werke, die nur in Rücksicht auf den Wert, der der Persönlichkeit Runges beizulegen ist, in die Ausstellung gekommen sein können; an sich sind sie wertlos.

❋

Ganz von der Runges verschieden ist die Persönlichkeit Oldachs (1804—1830). Er malte zunächst nur, was er konnte. Es ist eine bescheidene

JULIUS OLDACH, BILDNIS SEINER SCHWESTER

JULIUS OLDACH, DIE JOHANNESKIRCHE IN HAMBURG

und Bewunderung verdient — es ist doch etwas ein wenig Befangenes in ihm. Die Bildnisse sind als Miniaturen nicht so schön wie sie vorher als Gemälde waren.

Aber ein Gemälde, das fast miniaturenhaft ist, hat er wunderbar gemalt: die Johanneskirche des Morgens in aller Frühe bei klarer Beleuchtung. Ein Bild voller Stimmungsgehalt bei grosser Plastizität, bei welchem man sich versucht fühlt, an die alten Niederländer zu denken, die die Brüder van Eyck umgaben. Es hat nur nicht so viel Schmelz wie jene alten Bilder. Es teilt ihre Zuverlässigkeit und Intimität. (Abb. Seite 255.)

„Mephisto und der Schüler", dieses Bild kann man eigentlich nicht als ein „Bild" bezeichnen. Jeder, der Augen hat, sieht, dass es zwei nach der Natur studierte Figuren sind, denen ein Hinter-

Kunst, die er pflegte. In ihr kam er aber zu einer Art Vollkommenheit. Er war ein ausgezeichneter Porträtmaler, schon in früher Jugend.

Sein Selbstporträt — aus dem sechzehnten Jahre — zeigt ihn noch befangen, aber grossartig ist das Bildnis seines Vaters (Abb. Seite 253), das er mit neunzehn Jahren anfertigte.

Der Sprung von Runge zu Oldach ist so gross, wie von Primitivität geradezu zu „Altmeisterlichkeit".

Das feine Bildnis seiner Schwester (Abb. Seite 254), das keinem mittelmässig guten alten holländischen Porträtbilde weicht, bestätigt diesen Eindruck. Es ist Rasse in dem Bilde und Feinheit des grauen Tons. Auch das gemütvolle Bild seiner Mutter ist schön.

Unter verschiedenen Bildnissen in kleineren Verhältnissen heben wir das Bild einer nähenden Frau mit lebhaftem Gesichtsausdruck und ausserordentlich grosszügig gemalt, hervor (siehe Abb.).

In Miniaturen bleibt er ein wenig hinter sich zurück. So sehr auch der „Stammbaum", der die Miniaturen enthält, bewundert wird

OLDACH, BILDNIS EINER FRAU MIT HANDARBEIT

ANGEBLICH OLDACH, BILDNIS DES ALTEN MÜLLER

grund hinzugefügt wurde. An den Figuren ist nur die Adrettheit hübsch und der ungewollt hineingelangte Zeitcharakter. Von wirklichem Werte an dem Bilde ist aber die abgeschlossene Landschaft im Hintergrund mit dem Gewässer bei Hamburg.

Dann ist ein noch schwächeres Bild von ihm da, „Hermann und Dorothea". Nur ein Dutzendbild, fade, süsslich.

Jedoch ein wundervolles Porträt, zwei Jahre vor seinem Tode entstanden, wird ihm noch zugeschrieben: der alte Müller (siehe Abb.). Eins der schönsten Bilder der hamburger Abteilung. Wenn es nicht von Oldach ist, so ist es noch besser als ein Oldach. Eine breitere Technik scheint zu herrschen. Es ist dabei wunderbar verschmolzen gemalt. Bei dem Brett mit dem Glas, der Symphonie in grauen Tönen denken wir an die Chocolatière des dresdner Museums. Wundervoll ist die Brille gemalt und das weisse Haar, das über den Augen Büschel bildet. Das Grün des Hintergrundes stimmt ausgezeichnet zur Figur.

Wahrlich ein seiner selbst sicherer Meisterporträtist in kleineren Maassen ist Oldach im Verhältnis zu dem monumentalen Pfadsucher Runge. Wiederum ein anderes Bild giebt der lieblichste Dritte im Bunde, der uns überaus teuere Wasmann (1805—1886).

FRIEDRICH WASMANN, FRAUENBILDNIS

❄

Er steht an Reife Oldach gleich, an Tiefe der Begabung ist er ihm unendlich überlegen. Wir würden ihn wegen seiner Feinheit und Schönheit mit Ingres vergleichen: wir ziehen ihn Ingres vor wegen seiner grösseren Zartheit, wegen des Deutschen, das in ihm ist, wegen seiner Innigkeit. Seine Bilder wirken unschuldig; rosig, ohne süsslich zu sein. In ihm ist etwas von Holbein zurückgeblieben, und aus seiner milch- und blutreichen Frische weissagt man schon Leibl. Er ist ein grosser deutscher Maler. Und der Umfang seines Verstehens ist gross; er giebt auch die vornehme Frau (siehe die Abbildung auf dieser Seite).

Das zweite Phänomen ist die Modernität seiner Landschaft. Wir sehen eine saftige Landschaft von ihm und sagen: das ist modern, das ist gestern gemalt worden. Es ist aber von Wasmann. Und dieser Mann, in Hamburg geboren, hat gänzlich abgesondert ein halbes Jahrhundert in Tirol gelebt, dort ist der norwegische Maler Bernt Grönvold auf Arbeiten von ihm aufmerksam geworden, — hat sie gesammelt, und hat die interessanten Lebensaufzeichnungen des Verstorbenen in einem sehr sympathischen Bande, mit vielen Handzeichnungen und Bildern, 1896 herausgegeben — und doch hat, obwohl die Kunst Friedrich Wasmanns so selbstverständlich erscheint, selbst der kleine Kreis derer, die die hamburger Kunst gesammelt haben, im Anfang Mühe gehabt, zu erkennen, dass ihnen einer ihrer grössten Vertreter zugeführt wurde.

Seltsam ist es, in der Ausstellung in der Nähe des Bildes von Runges Frau mit den beiden Männergestalten eine Landschaft Wasmanns zu sehen, die unglaublich gut gemalt ist: *Turner* würde das Bild nicht verleugnen.

Neben dem Bilde von Runges Eltern hängt Wasmanns Bildnis der Frau Pastor Hübbe (s. Abb.), ein Bild von der klarsten Beobachtung und Psycho-

FRIEDRICH WASMANN, BILDNIS EINES JUNGEN MANNES (FRAGMENT)

logie. Wenn man von ihm zu dem Runge zurücksieht — und man kann es nicht vermeiden, die Bilder sind benachbart — hat man den Blick auf etwas Embryonales.

Das Bildnis einer jungen Frau (s. unsere Abb. am Anfang des Heftes) ist eine absolut gute Schöpfung, ganz deutsch. Das „Naifthal" (1835) bei Meran ist eine köstliche Landschaft. Die „Aktstudie nach einem Freund" (1829) ist eine ganz herrliche, zarte Aufnahme eines Halbakts vor einem rosa Ton. Das Porträt der Frau Marie Elisabeth Lang ist das Bild einer wunderbar gesehenen alten kränklichen Dame. Ein „Frauenbildnis in einer Landschaft", eine herrliche „Aktstudie", ein himmlischer „Blick aus einem Fenster in Südtirol" sind noch, neben vielen andern Bildern, zu nennen, der Reichtum hört nicht auf. Eigentlich nie hat man den Eindruck, dass etwas „gemalt" ist. Einen einzigen Fall könnte ich nur nennen: das sehr schöne, aber doch „gemalte" kleine Bildnis von Wasmanns Braut (nach 1840). Hier stört etwas das Rot in einem Nasenloch, das in der That etwas „gemalt" ist. Der schon etwas alt werdende Hals der Braut ist umso unmittelbarer, ausgezeichneter wiedergegeben. Aber im ganzen wird die Erinnerung an dieses kleine feine Bild doch durch den Gedanken an eine Miniatur von Waldmüller getrübt, die das grösste Wunder dieses Wieners ist.

❋

Von Morgenstern (1805—1867) enthält die hamburger Abteilung unter anderem einen köstlich feinen, frischen Wasserfall (s. Abb.). Der „Starnbergersee" zeigt etwas Rottmannhaftes, Vedutenartiges, ein Waldinterieur ist von grosser Reinheit.

Von Erwin Speckter (1806—1835) sieht man eine cornelianische Studie. Man findet später in der Handzeichnungenabteilung eine Zeichnung von Gretchen am Brunnen von Cornelius, an die dieser Speckter anklingt. Betreffs Wasmanns fällt mir noch ein, wie interessant dieser Künstler voll Ehrfurcht in seinen Lebenserinnerungen Cornelius geschildert hat, wenn er am Abend, aufgerichtet, be-

wegungslos, seinen Gedanken nachhängend, die Peterskuppel ansah und niemand in solchen Momenten das Wort an ihn zu richten wagte.

Jacob Gensler (1808—1845) hat mit „Pöcking“ eine entzückende helle intime Vedute gegeben, ein Dorfkirchturm, von lichtem Horizont sich abhebend; im „Strand bei Altengamme“ einen merkwürdig stimmungsvollen „Vor-Leistikow“. In einer Scene aus Oberbayern giebt er eine japanisch adrette, freilich sehr trockene Landschaft, und Studien zweier holländischer Bauern sind fein blond im Ton. Noch eine ausgezeichnete, japanisch wirkende Fleetansicht, mit Speichern und zerbrochenen Fensterscheiben, ist von diesem ausserhalb Hamburgs so gut wie nicht bekannt gewordenen Künstler zu nennen, dem besten unter drei Brüdern, einem der ausgezeichnetsten Künstler Norddeutschlands. Er und Morgenstern, der mit einer Reihe von *kleinen* Landschaften sehr zu seinem Vorteil vertreten ist, nehmen einen sehr hohen Rang ein, im Gegensatze zu Hermann Kauffmann (1808—1889), der unendlich viel berühmter geworden ist als Jacob Gensler. Er ist ein recht trivialer Maler, von dem man in der Ausstellung nur ein Frühbild, einen nazarenisch gehaltenen Blick auf eine Alpenkette geniessbar findet. Seine Genrebilder sind gering. Auch von Valentin Ruths (1825—1905) kann in dieser Ausstellung nicht viel Aufhebens gemacht werden, weil Ruths ungleich den meisten Künstlern nicht in seiner frühen und mittleren Zeit das Wertvollste bietet, sondern erst im Alter das ihm Zuträgliche findet. Er begann nämlich als ein im Ton ziemlich schillernder Maler von Landschaften aus Hamburg. Wenn man ihn da mit Jacob Gensler vergleicht, bemerkt man, dass er sehr mittelmässig ist; später kommt er als Schirmerschüler nach Italien, ist verwaschen und unoriginell; erst als er im Alter bezüglich der Sujets wie bezüglich der Behandlung sehr bescheidene Motive aus Holstein wählte, kam er zu einer netten, angenehmen Eigenart. — Einmal sieht man auch ein sehr gutes Bild von dem Bruder Jacob Genslers, Martin: einen Hauseingang. Von Haeselich ist ein Interieur mit einem Kruzifix ausgezeichnet. Nerly giebt im „Knüppeldamm“ eine sehr feine Landschaft, der alte Milde, etwas dilettantisch, eine Kaffeegesellschaft und oben an der Wand hängt, virtuos in wenigen Strichen hingetuscht, Rafaels sposalizio. Vollmer (1806 bis 1875) war in einigen Bildern, so im „Reinbeck“ ein guter Geistesverwandter von Malern der Schule von Fontainebleau.

H.

CHRISTIAN MORGENSTERN, WASSERFALL

CHRONIK

DIE AUSSTELLUNG DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMS-VEREINS IM REDERNSCHEN PALAIS

Es ist doch erstaunlich, wieviel gute alte Sachen in dem letzten Vierteljahrhundert nach Berlin gekommen sind. Und zwar nicht nur ins Museum, sondern auch in Privatbesitz. Wer dies letztere nicht schon hie und da zwischen vier Wänden gemerkt hat, weiss es aus der Renaissance-Ausstellung von 1898. Er kann es jetzt in der Ausstellung von Werken alter Kunst, die im ehemaligen Redernschen Palais gehalten wird, wo doch nur die Mitglieder des Museums-Vereins und nicht einmal verschiedene andere Sammler ihre Sachen ausgestellt haben, wieder glänzend bewiesen sehen. Es sind da Bildwerke, Bronzen, Silbergeräte, Schmucksachen, Fayencen, Porzellane, Miniaturen und Webereien. Ich liebe all solche Kunst, allein ich verstehe davon ungefähr so viel, wie etwa die meisten Zeitungsschreiber von Malerei, und das ist zu wenig. Aber die alten holländischen Gemälde liebe ich sozusagen, wie man als etwas entarteter Nachkömmling einen vornehmen Uronkel liebt, von dem man dann auch gerne sprechen mag. Darum hier, während ich nebenbei vor den schönen englischen Porträts aus dem weissen Saal eine respektvolle Verbeugung mache, eine kurze Notiz über die holländischen Bilder aus dem siebzehnten Jahrhundert.

Über Rembrandt werde ich an dieser Stelle wenig sagen. Ich weiss sehr wohl den stolzen Wurf in dem Selbstporträt, den kecken, satten Strich in dem schönen Hendrikje-Bildnis, den feinen graziösen Vortrag in dem Damen-Porträt, die pikante Umgebung der kleinen Frau zu würdigen. Da ich aber gerade in dieser Nummer über Rembrandts Kunst spreche, so glaube ich nicht, dass die Vertretung des Giganten in dieser Ausstellung noch zu besonderen Bemerkungen Anlass zu geben braucht.

Unter den sieben Porträts von Frans Hals sind einige sehr gute. Die junge Dame mit Fächer (53), ganz in silbrigem Ton gehalten, hat einen besonders hübsch gemalten Handschuh, welcher als Signatur gelten könnte. Übrigens muss man hier, namentlich in der minutiös ausgeführten Tracht, wohl an die Mitarbeit eines Andern denken.

In dem Bildnis einer jungen Frau (52) ist die

FRANS HALS, MÄNNERPORTRÄT

ISACK VAN OSTADE, HALT VOR DEM WIRTSHAUS

Mischung von vornehmer Eleganz und hausmütterlicher Treuherzigkeit, bei aller Schlichtheit der Malerei, dasjenige, was uns unbewusst fesselt.

Patent ist die derbe behäbige Matrone (49) von 60 Jahr, mit den thatkräftigen Händen; eine gesunde Person, die gutmütig liebkosen, aber auch ohrfeigen könnte. Geradezu ein kleines Meisterwerk ist der etwas verlottert aussehende Kerl (48), ein prächtiges Stück lebendiger Malerei, das wohl mit dem Heythuysen in Brüssel in einem Atem genannt werden dürfte.

Jan Steen ist reicher vertreten, als man ihn ausserhalb Hollands zu sehen gewöhnt ist. So erstaunliche Kunst, wie seine Bilder im Haag und in Amsterdam uns bieten, findet man nun einmal nicht leicht wieder.

Dennoch gehört der figurenreiche Jahrmarkt aus seiner früheren Zeit zu einer Art, welche man zu wenig von ihm antrifft. Das behagliche atmosphärische Bild ist von seltener Frische, auch im Landschaftlichen; in seinem Genre kann es als eine Perle gelten. In des Künstlers Simson und Delila kommt der geniale Charaktermaler glänzend zur Geltung.

Dem Jahrmarkt verwandt ist die Kunst von Steens Vorläufer: dem Isack van Ostade. Der frische kernige

Halt vor dem Wirtshause gehört wohl zu den feinsten Werken dieses allzu jung gestorbenen Meisters.

Die höchst sprühende Darstellung ist wie durchduftet von kindlicher Lebensfrische. Dieses Bild hat Reize, welche man gewöhnlich nur bei den Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts findet. Allein Ostades Charme ist naiver und gesunder.

Von Nicolaas Maes findet man in dieser Ausstellung ein äusserst liebenswürdiges kleines Bild: Frau an der Wiege ihres Kindes. Es stammt aus seiner ersten unverdorbenen Zeit, wo der begabte Rembrandtschüler sich durch eine breite Intimität auszeichnete, welche nur allzubald einer immer zunehmenden Manier weichen sollte. Unwillkürlich denkt man bei diesem Bilde an Rembrandts wundersame heilige Familie in Cassel.

Von einem zweiten Eleven Rembrandts sehen wir in dieser Kollektion das Bild einer kartoffelschälenden Frau; in dem grossen, leer gehaltenen Stück Fussboden liegt bei aller Durchführung eine gewisse Kühnheit, welche man kaum bei diesem kleinen Meister suchen würde. Auch ist das Stillleben, welches dahinter an der Wand liegt und das Gemälde dort oben apart abgestimmt. Hat Dou wirklich in seiner Jugend soviel grösser gefühlt als später? In der lesenden jungen Dame von Terborch ist es, als ob das Ganze in der sonor feingrauen Atmosphäre schwimmt; es ist alles delikat Ton in Ton gemalt und das Stillleben ist dabei vielleicht noch das allerschönste.

Der eigentliche Stilllebenmaler Willem Kalf ist aus einem Bilde, worauf Granatäpfel, Citronen u. s. w. äusserst appetitlich dargestellt sind, prachtvoll kennen zu lernen; dies ist überhaupt das beste Stillleben dieses Meisters. Viel überschäumender ist Abraham van Beyeren, von

JACOB VAN RUISDAEL, DÜNENLANDSCHAFT

VAN DER MEER VON DELFT, DAME UND DIENERIN

dem man hier nicht weniger als fünf Stillleben geniessen kann. Welcher Geschmack, welche wunderbare Grazie, welch ein schlürfendes Schwelgen in schmelzender Kraft.

Von der holländischen Landschaftsmalerei bekommt man in dieser Ausstellung einen ganz guten Überblick.

Hübsch ist die Landstrasse von Aelbert Cuyp. Hübsch; aber nicht von der eigenen dröhnenden Gewalt dieses Elementarkünstlers. Aussergewöhnlich sind zwei Frühwerke von Willem van de Velde dem Jüngeren, von denen das stattliche grössere wohl unter Mitarbeit seines Bruders Adriaen entstanden sein wird.

Philips de Konings kerngesund gemalte Flachlandschaft ist von einer grossartig bürgerlichen Wucht. Sie ist nicht so imposant wie die ihr verwandte Scenerie bei Lady Wantage, aber sie gehört zu den komplettesten Bildern dieser Ausstellung.

Von zarterer Poesie ist die Kunst Aart van der Neers. Man findet zwei schöne gefrorene Flussbilder von ihm ausgestellt. Das kleinere der beiden ist in seiner glitzernden, sanft prickelnden Stimmung besonders fest und klar gemalt.

Von Jan van Goyen fallen die kapitale Winterlandschaft und das grosse Seestück auf.

Von seinem Nachfolger Salomon van Ruysdael sind eine deliciöse kleine Marine (123) und eine ganz vortreffliche, 1661 datierte Winterlandschaft, welche, nebeneinander gesehen, von der Vielseitigkeit des nur allzuoft für einseitig gehaltenen Malers zeugen.

Der mächtige Jacob van Ruisdael kommt hier schön zum Vorschein. Sein beschneites Haus mit Bäumen unter dem träumerisch grauen Himmel (119) ist ohne die geringste Effekthascherei und bei der sachlichsten Durchführung voll zarter Melancholie. Bei der ergreifenden „Ruine von Egmont" geht nicht nur aus dem romantischen Sujet und aus dem aparten Linienaufbau, sondern auch trotz der hie und da giftigen Farbenflecken aus der ganzen reichen Orchestration und namentlich aus dem imposanten Gewölk eine heroisch stimmungsvolle Wirkung hervor. Trotzdem wird man auf die Dauer in der zugleich sanften und stolzen Wolkenwölbung seiner diskreteren Dünenlandschaft noch mehr den grossen Malerdichter wiederfinden. Es ist ein Bild, welches der klassischen Reihe von Ruisdaels, in der Nähe von Harlem aufgenommenen Flachlandschaften angehört.

Bescheiden, aber von inniger Schönheit ist auch die Waldlichtung von Meindert Hobbema. Diese gütig zarte und dabei sachlich verständige Kunst quillt aus einem einfach und herzlich gestimmten Gemüt.

Höchst merkwürdig ist eine ziemlich umfangreiche Landschaft mit Felsabhang und Fernblick, welche mit grosser Wahrscheinlichkeit dem seltenen und seltsamen Hercules Seghers zugeschrieben wird; es muss dann wohl eine Jugendarbeit von ihm sein; der porträtartige Vordergrund erinnert noch an seine Vorgänger, aber im Fernblick deutet schon manches auf seine schöne Maler-Eigenart hin, während der Felsenabhang bestimmt an seine phantastisch grossartigen Radierungen erinnert.

Wieviel Schönes hier nun auch geboten wird, so könnte man dennoch meinen, dass im Vergleich zu den londoner Winter-Exhibitions der guten Zeit hier noch eine gewisse Bilderqualität fehlt, die man kaum mehr erwirbt, sondern welche eigentlich nur aus altem ererbten Besitz zu stammen pflegt. Nachdem die Ausstellung schon einige Tage eröffnet war, ist aber ein Bild hinzugekommen, das in der That als hervorragendes Museumsstück gelten darf. Handelt es sich doch um ein Stück des Auserwählten: Jan Vermeers, von dem nicht mehr als 32 Gemälde bekannt geblieben sind. Nicht, dass dieses schöne Genrestück von der Qualität des kleinen Frauchens in der berliner Galerie, noch weniger von der der überaus reizenden Dentellière im Louvre, geschweige denn von der der herrlichen kleinen Strasse bei Six oder der bezaubernden blauen Dame bei van der Hoop wäre. Dennoch könnte man kaum auf ein importanteres Bild der delfter Sphinx hinweisen, wo die Genre-Darstellung, die doch bei Vermeer meist nur Vorwand bleibt, so glücklich gelöst ist und in welchem Farbengebung und Aufbau so einheitlich wirken. Vermeer malt wie aus köstlichem Email; seine Farbenakkorde in Citrongelb und Ultramarinblau sind bei der grössten Kühnheit von der edelsten Harmonie und seine zartgrauen Zwischentöne sind wie aus gestampften Perlen abgetönt.

Das Simonsche Bild erinnert in der Art und Weise, wie die reifen Töne sich keck aus einem dunkeln Hintergrund heben, an den perfekten des Tombeschen Mädchenkopf aus dem Mauritshuys. Der Arm, den die schreibende Dame auf den Tisch lehnt, ist von herrlicher Qualität und die Ecke des Juwelenkästchens bei dem Tintenfass und der heraufgeschobenen blauen Tischdecke bietet, während diese Skala vom höchsten Geschmack zeugt, dennoch bei aller Selbstverständlichkeit ein Stück reiner Malerei, so köstlich, wie es nur je hervorgebracht wurde.

Jan Veth

❊

Neue Schmuckwerke René *Laliques* sah man gelegentlich für wenige Tage nur bei Keller und Reiner. Den brünetten Frauenköpfen huldigten schimmernde, in flimmrigem Licht und blonder Helle erzitternde Haarzierrate. Erlesen war an ihnen die nuancierte Tönung der Farben und die Material-Instrumentation. Einen Haarreif fügte Lalique, der aus Perlmutter geschnittenes durcheinander geranktes Blütengezweig darstellt. Und der Mondscheinreigen dieser silbrigen Zweige hebt sich von einem tiefglänzenden Kranz violetter Amethyste ab. Man denkt sich dies leuchtende Wunder eingebettet in die bruna notte dichten Frauenhaars und fühlt Otto Erichs Frisson-Verse lebendig:

Kämmst du dir in Duft und Dunkel
deine krausen reichen Haare,
ist's, als ob ein blau Gefunkel
knisternd dir vom Haupte fahre.

Orchideen wiegen sich, aus Elfenbein unsagbar delikat geschnitten. Die letzten Feinheiten der weichwelligen, gekräuselten Blüten-Lippenlinie, der schwingende Rhythmus der langgespannten vibrierend sich breitenden Flügelblätter ist mit seltenem Gefühl nachgebildet. Diese Kelche sind farbig überhaucht, der eine mattorange, der andere blassviolett, und von einer Zartheit ist diese Tönung, als hätte der farbige Schatten eines Schmetterlings sie gestreift. Die Schwingen, die einen aus blondem Horn, die anderen aus translucidem Email, wasserhellglitzernd im silbernen Netzgespinnst, geben zu diesen Blüten symphonischen Klang.

Klingende Material-Instrumentation ist auch in der Corsageschnalle aus mattgelbem Goldblattwerk mit blassblauen Blütenköpfen aus Email; in dem Armband aus ovalen Gliedern, die mit ihrem hellen Schmelzfluss, dem Silbergeäder der Zellenfassung und den verstreuten Brillantsplittern eine Stimmung von Kristall, Reif und sprühendem Tau haben; in der Halskette, die aufgereihte Perlen, — graue, rosa, lila gleich seltsamen Beeren — mit Gliedern, geschnitten aus matt fliederfarbenen Topasen verbindet.

Phantasievolle Ringe sieht man, die geheimnisvolle Bedeutung alter Amulettmysterien zu bergen scheinen. Ein Gewirr grüner Masken zeigt das Mittelstück des einen von ihnen und ein Huldigungsreif für Oscar Wilde könnte es sein.

Manches war von der Hirschwald-Revue bekannt, das Salome-Geschmeide aus schlangendurchflochtenen Perlengehängen, die Uhrgehäuse in Golddurchbruch und Email, einige Pendantivs, Reliefs in goldgerahmten Nischen, und die nicht sehr glücklich geratenen elfenbeingeschnittenen Stabfächer.

Neu war aber neben dem eigentlichen Schmuck manches kunstvolle Gerät.

Am wenigsten gelungen von diesen Stücken erschien der grosse Prunkpokal in Säulenform, um den sich auf einer Rundbank klagende Weiber gruppieren.

Schön, besonders in der koloristischen Musik, waren dafür die kleinen emaillierten Gold-Tabatièren, die eine von grünem Schmelz überlaufen und gelb belichtet von eingelassenen Topasenaugen, die andere von mattrosa Schein überflossen und violett überstrahlt von Amethysten. Und ein unvergessliches Werk bleibt der märchenhafte Spiegel aus Bergkristall. Aus einem Stück ward er geschnitten in weich gerundeter Dreiecksform, die in lebendig sich regender Linienführung aus dem schaftartigen Griff aufwächst. Mit einer Silberplatte, die am Rande narbig behandelt ist, hat ihn der Meister unterlegt. Und an der Accentstelle, wo der Griff in das Spiegelfeld übergeht, gab er ihm als Signet das Bild eines antiken Ebers, vorn in den Kristall geschnitten, hinten auf der Silberplatte graviert...

Ein Bijou indiskret, würdig, reizende Dinge zu spiegeln. Felix Poppenberg

⁂

AUS DRESDEN

Im Kunstsalon Ernst Arnold erhielten wir kürzlich eine Übersicht über das künstlerische Schaffen Franz Heins. Hein, der ein kleines Menschenalter über in Karlsruhe thätig war (eine zeitlang nach Kalckreuths Scheiden als Vorstand des Künstlerbundes), befindet sich seit dem 1. April vorigen Jahres in Leipzig, wo er einen Lehrstuhl an der Zeichenakademie inne hat. Zum ersten Mal stellte er sich nun in der Hauptstadt seiner neuen Heimat vor.

Den Kollegen und einem Kreis von Freunden seiner Kunst ist Hein längst als der vielleicht einzig ehrlicher Romantiker unter unseren heutigen Malern bekannt. Er gaukelt nicht mit Biedermeierkostüm und falscher Sentimentalität, mit Mondschein und den anderen Requisiten jener Theaterkunst, die uns in weinerliche Wehmutsstimmung versetzen will durch Bilder aus „der guten alten Zeit". Seine Romantik ist gesünder und frischer: sie setzt beim Märchen ein, und verkörpert das, was ein Kind, selbst noch in unsrer Zeit der Maschinen, im Halbtraum zwischen Schlaf und Wachen, an Wundern und an Herrlichkeiten zu sehen erhofft.

In seinen Märchenbildern verfolgt er nur das Ziel, den Stoff, die Geschichte lebendig werden zu lassen. Wir sollen vor ihnen auch zu Kindern werden, und darüber die ästhetischen Probleme der Neuzeit vergessen.

Hein ist aber ein vielseitiger Künstler und gehört nicht zu denen, die *eine* künstlerische Ansicht, *eine* Auffassung allen Vorwürfen anzupassen suchen. In ganz anderer Weise interessierte ihn der Vortrag bei den Bildnissen seiner beiden Söhne, die er im Garten zu Grötzingen malte und bei denen er eine ausserordentlich ansprechende Freilichttechnik entfaltete. Diese Bilder bezeichnen nicht einen Abschnitt in seiner Entwicklung. Das bezeugt schon der Umstand, dass ihre „Freilichtmalerei" nicht jene extreme ist, die einst zum Schlachtruf erhoben ward. Stellte sich morgen wieder eine ähnliche Aufgabe ein, ich glaube sicher, er würde sie in der gleichen Weise lösen und so ist es nicht eine Zeitrichtung, sondern der Charakter und das Gesicht des Vorwurfs, die seinen Vortrag bestimmen.

Ganz folgerichtig spricht er demnach eine andere Sprache, wenn er uns von der Landschaft erzählt. Hein besuchte öfters die Vogesen und malte dort. Die etwas düstere, schwerfarbene Gegend bietet sich ausgezeichnet in tief- und sattgetönten Bildern dar. In der Pinselhandhabung liegt Wucht. Zuweilen könnte man an Trübner gemahnt werden. Ich nenne den Meister aber

nur, um eher eine Vorstellung zu erwecken, als es den blossen Worten gelingen würde, nicht um etwa Gleichheit oder gar Abhängigkeit zu betonen. –

Ein Teil der Räume war dem Nachlass des unlängst verstorbenen Landschafters Ulmer vorbehalten worden. Seine Bilder schienen mir beweisen zu wollen, dass es *doch* etwas in der Kunst giebt, was man lernen und lehren kann. Ulmer hat sich unsäglich abgemüht um eine innere Vorstellung, eine Welt der Anschauung, auf die Leinwand zu bannen, ohne dass ihm recht eigentlich Glück beschieden gewesen wäre. Er hat fast nur für sich gearbeitet und sich abgequält mit den Mitteln. Wie viele Meister hätten ihm aus der Erfahrung heraus im Handumdrehen das an äusserlicher Technik beibringen können, was er selbst gewissermassen in der kurzen Zeit seines Lebens nicht wiedererfinden konnte; sie hätten ihn so in die Lage versetzt, das was sein Innerstes erfüllte aussprechen zu können, während er es nur unvollkommen herstammelte.

Zwischen seinen Bildern hatte man ein Gemälde aufgehängt, das sie alle miteinander völlig in Grund und Boden schlug. Die Falkensteine von Georg Lübrig, ein meisterhaftes Bild! Selten habe ich etwas so treffliches an Atmosphärenmalerei gesehen. Die Komposition, oder besser gesagt, die Wahl des Naturausschnitts war dabei ebenso fesselnd wie der packende Vortrag.

H. W. S.

❋

AUS WIEN

Das vor kurzem eröffnete Grabenlokal der Galerie Miethke ist für unser Kunstleben deswegen von Bedeutung, weil nun neben den alten, vornehmen Räumen in der Dorotheergasse ein zweiter, dem flutenden Verkehr mehr zugewendeter Salon vorhanden ist, der nach gleichen künstlerischen Grundsätzen geleitet wird. In dem grossen, schwarz und weiss gehaltenen Raume stellte als erste die „wiener Werkstätte" aus. Es wurde in diesen Blättern schon öfters über Josef Hoffmann und Kolo Moser gesprochen, so dass eine Charakteristik ihrer Persönlichkeiten und Werke umso eher unterbleiben kann, als sich in ihren kunstgewerblichen Arbeiten aus letzter Zeit keine nennenswerte Änderung konstatieren lässt. Besonderes Interesse erregte das Modell eines Hauses, das sich ein brüsseler Kunstfreund von Professor Hoffmann bauen lässt, und das eine der besten Lösungen intimer und doch würdiger Architektur zu werden verspricht. Die zweite Ausstellung war Vincent van Gogh gewidmet, dem holländischen Pastorssohn, den ein übermächtiger Drang zu wirken so ausschliesslich wie nur die grossen Schöpfer der Menschheitsgeschichte erfüllte und dem die Malerei vielleicht nur ein zufälliger, jedesfalls schmaler Ausfluss für das Meer seiner brausenden Gedanken und Gefühle wurde. In etwa vierzig Bildern aus seiner pariser Zeit, aus der von Arles und von Auvers, war das Wesen seiner genialen Persönlichkeit zu erkennen, auch was er anderen Meistern dankte und für die moderne Malerei bedeutet. – Bei Miethke in der Dorotheergasse wurde gleichzeitig das tragische Schicksal des wiener Malers Anton Romako (1832–1889) wieder lebendig. Nach ein paar römischen Jahren voller Glanz und Abenteuern, kehrte er nach Wien zurück als Makart seine Herrschaft begann, wurde hier verhöhnt und verlacht, schliesslich beiseite geschoben und endete durch Selbstmord. Ungewöhnlich wie sein Leben ist seine Kunst. Von seinem Lehrer Carl Rahl hatte er die Verbindung venezianisch warmen Kolorits mit römisch strenger Zeichnung als Ziel ansehen gelernt. Es sind jedoch in seinen frühen Bildern Partien, die in der Leidenschaftlichkeit der Farbe und Bewegung eher an Salvator Rosa denken lassen. Später glaubt man die verschiedensten Einflüsse in seinen Bildern zu spüren. Man vermeint Decamps und Fromentin, dann wieder Courbet, Stevens und Moreau dahinter zu sehen, von alten Meistern Mantegna und Botticelli. Die Art der Bilder scheint oft eine so mannigfache, als könnten sie nicht von *einem* Maler herrühren. Dann erkennt man aber, dass es falsch wäre, hier von Abhängigkeit zu sprechen, weil die heterogensten Dinge im Feuer einer starken Individualität zur Einheit verschmolzen wurden. Die gegenwärtig ausgestellte Kollektion des münchener Freiherrn Hugo von Habermann zeigt eine geschmackvolle Palettenkunst innerhalb ermüdend enger Grenzen, eine mondäne Eigenart, die zur Manier neigt.

Durch die Ausstellung der münchener Künstlervereinigung „die Scholle" in der Sezession wurde, wer es nicht schon früher wusste, belehrt, dass es ein anderes ist, für den Buchdruck zu zeichnen, ein anderes, Bilder zu malen. Aber die diese Lehre gaben, befolgten sie nicht: ihre Bilder sind zumeist nur vergrösserte Zeichnungen. Man kann daher den Leistungen und Tendenzen der „Scholle" künstlerische Bedeutung nicht zusprechen. Und beobachtet man vollends, wie im Bilde zum Fehler wird, was Vorzug der Zeichnung gewesen, dann bedauert man noch mehr die Fülle des zu Unrecht verwendeten Talentes und Temperaments. Bei den Bildern von Fritz Erler, Reinhold Max Eichler und Adolf Münzer ist die Nähe der Illustration immer zu spüren; malerisch geschlossener wirken Max Feldbauer, Walter Püttner und Leo Putz. Von den jüngeren Mitgliedern hat der Landschafter Gustav Bechler vielleicht das Zeug zu einem süddeutschen Leistikow.

Im Hagenbund sind „sächsische Künstler" eingezogen. Lauter Dresdener, mit Gotthard Kuehl an der Spitze, über dessen reife Künstlerschaft nichts Neues gesagt werden könnte. In der Künstlergruppe „die Elbier" fällt der aus Holstein stammende August Wilkens auf, der in kraftvollen und ehrlichen Bildern friesische Schifferfrauen und Interieurs zeigt; ferner der Zügelschüler Emanuel Hegenbarth, der sich von dem schwer entrinnbaren Einfluss seines Lehrers zu befreien

beginnt und seine Palette aufhellt; schliesslich Johannes Ufer, der in Aquarellen ungewohnt grossen Formates eine seltene Leuchtkraft der Aquarellfarben erzielt. Als die interessanteste Persönlichkeit neben Kuehl erscheint Oskar Zwintscher. Er gehört zu den von der Linie beherrschten Künstlern, denen die Form sich nicht malerisch, sondern zeichnerisch offenbart. Man denkt, ohne vorerst zu vergleichen, an Ingres, denkt an die englischen Präraffaeliten, denen ein „Bildnis mit Narzissen" auch in der Stimmung nahe steht. Trotz seines eminenten zeichnerischen Könnens ist Zwintscher aber — und das scheidet ihn von den rein linearen Begabungen — ein starker Kolorist, der neben dem zeichnerischen Gerüst der Dinge auch ihre farbige Hülle, nicht Seele, festzuhalten weiss. Man hat das Gefühl, dass Böcklin an diesen Bildern Gefallen gefunden hätte.

Hugo Haberfeld

AUKTIONSNACHRICHTEN

Die Versteigerung der Gemäldegalerie alter Meister aus dem Nachlasse des Herrn Wilhelm Löwenfeld in R. Lepkes Kunstauktionshaus war stark besucht. Die Sammlung enthielt Bilder von hervorragendem Wert. An erster Stelle sind die niederländischen Meister zu nennen. Die altdeutschen Meister waren in kleinerer Zahl, die Italiener hingegen sehr zahlreich vertreten, besonders die Schule von Bologna des 16. und 17. Jahrhunderts. „Der Raub der Europa" von Domenico Zampieri genannt Domenichino brachte 3500 Mark. Von Pieter Brueghel dem Jüngeren war ein „Rammelgotspieler" da. Die Dorfstrasse entlang zieht der Bettelmusikant von der Dorfjugend umringt. Das Bild erzielte 3420 Mark. Jan van Scorel, Flügelaltar mit Darstellungen aus der Passion, ein vorzüglich erhaltenes bedeutendes Werk, im Mittelbild die Kreuzigung darstellend, brachte 8300 Mark. (Angeblich soll es für den Kaiser angekauft worden sein.) Rembrandts „Kreuzabnahme", aus der Sammlung des Stadtbaumeisters Weyer in Köln stammend, brachte, trotzdem die Echtheit des Bildes bezweifelt wurde, 9400 Mark. Der Gesamterlös der mehrere Stunden währenden Versteigerung war ungefähr 120000 Mark.

Unter der Leitung von C. F. Roos & Co. fand Mitte Februar eine Versteigerung moderner Gemälde in Amsterdam statt. Hier nur einige der erzielten Preise: ein Interieur von Bosboom erzielte 560 fl.; eine Zeichnung von Jozef Israëls, eine alte Frau, 340 fl.; ein Aquarell von Matthis Maris 150 fl.; Mesdags steigende Flut 600 fl.

Am 20. Februar kamen in Rud. Lepkes Kunst-Auktionshaus Gemälde moderner Meister zur Versteigerung. Eduard Grützner, Holzhauer mit Pfeife in der Hand wurde für 1200 Mk. verkauft; F. v. Defregger, Brustbild eines Tirolers für Mk. 2050; Klein-Chevalier, am Spieltische in Ostende für Mk. 680; K. Dahl, Glückliche Fahrt für Mk. 670; E. Spitzer, sitzendes junges Mädchen für Mk. 300; A. Kaufmann, Bauernhäuser unter Bäumen für Mk. 490.

Eine bedeutende Kupferstichauktion findet unter Leitung des Kunsthändlers Hugo Helbing in München am 12. März und folgende Tage statt. Es gelangen mehrere Sammlungen zur Versteigerung, welche ganz vorzügliche Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte von Meistern des XV. bis XIX. Jahrhunderts, kostbare englische und französische Schabkunstblätter und Farbendrucke des XVIII. Jahrhunderts, prächtige Porträts, Ansichten u. A. enthalten. Der mit sieben Tafeln geschmückte Katalog, der durch Hugo Helbing, München, zu beziehen ist, weist über 2200 Nummern auf. Es seien nur einige Namen erwähnt, die genügen, das Interesse aller Liebhaber und Sammler zu erregen, so: Heinrich Aldegrever, Hans S. Beham, Franz v. Bocholt (der überaus seltene Christus am Kreuz, Pass. 40), Albrecht Dürer (214 Nummern), Richard Earlom, Claude Gelée, Wenzel Hollar, Familie Hopfer, Lukas van Leyden, Israel van Meckenen (zum Teil in selten brillanten Abdrücken), Robert Nanteuil, Adrian van Ostade, Georg Pencz, Marc Anton Raimondi, Rembrandt, Gg. Fr. Schmidt, Martin Schongauer, Charles Turner, James und William Ward, Caroline und James Watson, Martin Zasinger, I. M. Zwott. Den Schluss des Kataloges bilden ein reicher Nachtrag und eine Reihe von Monacensien. Die Sammlungen liegen in der Galerie Helbing in München, Wagmüllerstrasse 15, vom 9. bis 11. März zur öffentlichen Besichtigung auf.

BÜCHER-BESPRECHUNGEN

Julius Meier-Graefe: Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Vergleichende Betrachtung der bildenden Künste als Beitrag zu einer neuen Aesthetik. Zwei Bände Text, ein Illustrationsband. Stuttgart. Verlag Julius Hoffmann.

Begeistert treten die einen für dieses Werk ein, andere greifen es voll Erbitterung an, und beides erklärt sich leicht. Denn hinter den prachtvoll gedruckten zwei Bänden steht eben kein Kunstschriftsteller gewöhnlichen Schlages, der uns flaues Lob oder ein paar Worte gleichgültigen Tadels abringt, sondern aus jedem Satze spricht das Temperament einer Persönlichkeit, deren Pfade nicht die aller Welt sind, und man streitet nun, ob diese Wege in verworrenes Dickicht leiten oder zu Höhen mit weiter Fernsicht. Aber Freunde und Gegner, die anständigen wenigstens, erkennen in gleicher Weise an, dass es Meier-Graefe um seine Probleme und ihre litterarische Formulierung sehr ernst war. Dass diesem Autor sein Buch nicht einen Verlegerauftrag, sondern ein Erlebnis bedeutete. Und darüber, über die imponierende Gesamtleistung sollten wir uns freuen und nicht um Einzelheiten zanken. Gewiss, Manches, meinetwegen Vieles, könnte anders sein. Der Name Poussin wird stets mit schuldiger Ehrfurcht genannt, aber diesem grossen Ahnen der französischen Kunst hätte ebenso gut ein selbständiges Kapitel gebührt wie dem alten Menzel, der mit unsanfter Hand beiseite geschoben wird. Gerade Meier-Graefe, der das Heilsame der Tradition zu würdigen vermag, durfte jene Linie, die einzig fortlaufende in Deutschland, die von Chodowiecki über Schadow und den Pferde-Krüger zu Menzel führt, nicht ausser Acht lassen. Einige Kapitel, z. B. jenes über Rodin würden durch ein paar energische Striche sehr gewinnen, Unter- und Überschätzungen mancher Künstler können Meier-Graefe vorgeworfen werden und endlich hätte man ein stärkeres Hervorheben der Entwicklungslinien gewünscht. All' diese Fehler entstammen Meier-Graefes stark ausgeprägtem Subjektivismus, aber wären ihrer noch viel mehr, sie könnten dem Werke seine Bedeutung für die Kunstgeschichte nicht rauben.

Seine Ziele hat sich Meier-Graefe hoch und weit gesteckt. Das Buch sollte „eine Beschäftigung mit dem Dasein sein, in dem die Menschen verschwinden, die Werke bleiben". Darum erklärt er – in scharfem Gegensatz zu Muther — das Wesen eines Schaffenden nie aus einer Zeitströmung, beruft sich, um das Streben eines Malers zu erklären, niemals auf Dichter und Musiker, wendet auch kein Mal – um eine Tugend seines Stiles gleich mit zu erwähnen – die Terminologie einer Kunst auf die andere an, weiss nichts von „Farbenakkorden" oder den neuerdings beliebten „Dramen der Linie".

In fernste Vergangenheit leiten die ersten Kapitel des Werkes. Vor die strenge Pracht altchristlicher

Mosaiken führt uns Meier-Graefe, in die hochgewölbten Dome des Mittelalters, denn hier offenbart sich jene Kunst, die wir heute wieder ersehnen, eine Kunst, die nicht vom Genie des Einzelnen, sondern von der Inbrunst eines Volkes Zeugnis ablegt. Jenes Band, das die raumschmückenden Künste damals noch zur Einheit verknüpft hatte, wurde von der Renaissance zerrissen, „das Organische der Gesamtentwicklung hört auf, die Weiterentwicklung bekommt notwendig das Zufällige, Experimentelle des Einzelschicksals". Das Gesamtkunstwerk war die höchste Ausdrucksform einer bestimmten Kultur gewesen, das Einzelkunstwerk sank rasch zu einer Privatangelegenheit zwischen Künstler und Besteller herab. Daraus ergab sich zunächst eine Abnahme des Interesses an den Schöpfungen der Bildhauerei: das leichter zu transportierende Gemälde siegte über den schwer bewegbaren Stein; die Malerei war Herrin geworden, kündigte der Steinkunst die Gefolgschaft auf, dachte nicht mehr an skulpturale Wirkungen und wandelte, was bisher Kunst der Linie gewesen war, zur Kunst der Fläche. Rubens, Rembrandt und Velazquez hiessen die Sieger in diesem Kampf der Fläche gegen die Linie. „Mit Rubens und Velazquez", sagt Meier-Graefe ein bischen salopp — „kann man die ganze moderne Malerei machen." Sie wurde gemacht, — im Frankreich des neunzehnten Jahrhunderts.

Die Fehderufe Hie Farbe — Hie Linie erschollen zu Paris am lautesten, hier wurde am heftigsten gestritten, aber hier vollzog man auch die grossen Synthesen. Man lernte von Spaniern, Vlaamen und Venetianern, aber man blieb dabei französisch, vergass niemals die Wichtigkeit einer starken nationalen Tradition. Selbst in den modernsten Franzosen steckt viel vom Überlieferten. Darum konnte Meier-Graefe die Geschichte der französischen Linie von den Gotikern über Poussin, Ingres, „den grössten Zeichner, den je die Kunst besessen hat," bis zu Daumier, Degas und Toulouse-Lautrec verfolgen. In Chassériau, diesem wundersamen Kreolen, setzte sich die Linie zum ersten Mal zaghaft mit Delacroix-Farben auseinander, Puvis de Chavannes vollzog in seinen Fresken dann jene grandiose Synthese zwischen der klassischen Linie und den von Manet und Jongkind gewonnenen Farbenwerten. Maurice Denis vollbringt in unseren Tagen das anscheinend Unmögliche, söhnt die klassische Linie mit dem vergangenheitlosen Impressionismus der Ganz-Modernen aus, während Paul Gauguin, den Meier-Graefe in starker Überschätzung mit Giotto vergleicht, seinen Schülern einerseits „die elementaren Begriffe des Raumschmuckes, der Dekoration im grossen Stil lebendig machte", andererseits sie den in Monet verkörperten Impressionismus hassen lehrte. Dessen Vater hiess Manet. „Sein Aufschluss war die Erkenntnis der Malerei als Flächenkunst, die rücksichtslose Unterdrückung all' der Elemente der Alten, die das Auge zu Vorstellungen des Plastischen verführten." Was Manet begonnen, setzte Monet fort und aus dessen Impressionismus wiederum zogen Seurat und Signac die letzten Konsequenzen. Diese Beiden haben — und das ist vorderhand ihr Hauptverdienst um die Kunst — unser Auge empfänglich gemacht für den Reiz der unvermischten Farbe, was modernen Dekorateuren wie van de Velde sehr zu Statten kommt.

Dieser neuen angewandten Kunst steht Meier-Graefe in zweifelnder Hoffnung gegenüber, sieht in ihren Bestrebungen mehr das Angewandte als die Kunst. Einzig England hat ein „allen Dingen gemeinsames ästhetisches Gepräge, auf das man das Wort Stil einigermassen anwenden kann". In den Ländern des Kontinents herrscht überall Zerfahrenheit und Unklarheit in bezug auf das Notwendige; in Frankreich wie in Holland, in Skandinavien nicht minder als in Deutschland, wo man um solcher Dinge willen zu viel grosse Worte macht. „In der guten Zeit" — meint Meier-Graefe sehr richtig — „hatte man nicht das Gefühl, eine Welt zu schaffen, wenn man einen Stuhl entwarf."

„Eine Kette von Zufälligkeiten" nennt Meier-Graefe die Geschichte der deutschen Kunst im neunzehnten Jahrhundert.

Eine Kette der tragischen Verlassenheiten hätte er sie ebenso gut heissen können. In tiefer echoloser Einsamkeit starb Anselm Feuerbach; Marées träumte Menschen von antikem Rhythmus in Räumen, erbaut von Rembrandtscher Raumkunst, aber kaum die Freunde begriffen sein Sehnen und nicht von Leibl zu Manet kamen wir, sondern von Manet zu Leibl, und wenn wir gelernt haben, die Namen Trübner und Max Liebermann mit schuldigem Respekt auszusprechen, so danken wir es den Franzosen, die unsere Augen für malerische Qualitäten geschärft haben. Freilich, noch längst nicht genug. Zur Unzeit sind wir noch immer das Volk der Dichter und Denker, Hildebrand lässt uns gleichgültig, an Klinger bewundern wir nicht seine Tendenz, an jene Tradition anzuschliessen, die er eben in Hildebrand verehrt, sondern wir deuten lieber das Blässlich-Gedankenhafte seiner Kunst. Noch immer liegt Böcklin mit seinen barbarischen Farben, mit seiner geschwollenen Theatermimik wie ein Block vor unserer Kunstentwicklung, und auf dem Postament, das Leibls Denkmal tragen sollte, steht die Statue eines Hans Thoma . . .

„Wenn wir über Jemanden umlernen müssen," — sagt Nietzsche — „so rechnen wir ihm die Unbequemlichkeit hart an, die er uns damit macht." Meier-Graefe musste über Böcklin viel umlernen, bis er von schwärmerischer Liebe zum Hass gelangte. Vor zehn Jahren, da er alles Heil von dem Schweizer aus Fiesole erhoffte, that er Böcklin Unrecht und heute, wo er den Früh-Geliebten als Vater alles Bösen angreift, heute thut er's wieder. Aber mag Meier-Graefe tausend Mal zu weit gehen in seiner Unterschätzung Böcklins, die ganze Art, wie das organisierte deutsche Gemüt es ihn entgelten liess, die gemeinen Motive, auf die man den Wechsel

seiner Ansicht zurückführen wollte, wie gegen den „Französling“ die nationale Fanfare geblasen wurde, über dies alles könnte man lachen, wenn es nur nicht so traurig, so beschämend traurig wäre. Dass wir Bilder und Statuen noch immer durch Brillen betrachten, die wir uns vom Politiker ausborgen, dass wir noch immer wie die Redner in Wahlversammlungen und Bezirksvereinen an die Ehrlichkeit des Andersmeinenden nicht zu glauben vermögen, ihn als Schuft oder Dummkopf anpöbeln müssen . . .! Aber auch dies wird besser werden und vielleicht ist die Zeit nicht allzufern, wo die Deutschen dies Buch samt dem Böcklin-Kapitel ohne Entrüstung, aber mit Ästheten-Freude an der prachtvollen Diktion des Ganzen zu lesen vermögen. Und wiederum ein paar Jahrzehnte später wird ein Kulturhistoriker aus Meier-Graefes Werk ersehen, wie eine starke Minorität zu Beginn des Jahrhunderts fühlte und dachte, wie sie zwischen Pathos und Blague hin und her schwankte, an eine herrliche Zukunft der Kunst glaubte und doch über den eigenen Glauben spöttelte. Dies alles wird man diesem Buch entnehmen; denn Meier-Graefe steht nicht über den Dingen, sondern er hat — ein Lob und Tadel zugleich — „seine Zeit in den Fingerspitzen“.

Emil Schaeffer

❖

Moritz Dreger, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei innerhalb des europäischen Kulturkreises von der spätantiken Zeit bis zum Beginn des XIX. Jahrhunderts mit Ausschluss der Volkskunst. Wien, k. k. österr. Museum für Kunst und Industrie. Lex. 8. 2 Bde. Tafeln. 1 Bd. Text.

Einer der ältesten deutschen Kunstschriftsteller, Johann Neudörfer in Nürnberg, war von Beruf Schönschreiber, als Kunstschriftsteller aber Schnellschreiber; denn in acht Tagen, oder vielmehr Nächten des Jahres 1547 schrieb er behende alles nieder, was ihm von den Künstlern und Werkleuten seiner Vaterstadt bekannt war. Die Werkleute des deutschen Kunstschrifttums halten im allgemeinen auch heute noch gern an solchem Vorbild der Schnell- und Schönschreiberei fest, aber hin und wieder giebt's doch Ausnahmen, die — die Regel bestätigen. Vor allen pflegen wir uns von den Fachgenossen in Österreich sehr gründlicher und sauberer Arbeit zu versehen, deren protokollarische Gewissenhaftigkeit — fern ab jeder Schönschreiberei — wenig Genuss aber viel Belehrung bietet.

Aus der reichen Belehrung, die uns Moritz Dreger, der Kustos der Textilabteilung am k. k. österr. Museum für Kunst und Industrie, über die Weberei und Stickerei in einem rund 300 Seiten starken Textband und zwei gleichstarken Tafelbänden angedeihen lässt, mag an dieser Stelle nur das verraten werden, was in dem reichen, den Blick des Uneingeweihten verwirrenden und doch so mühsamen Gewebe seiner Ausführungen als Kettenfaden gelegentlich hervorblickt, was an seiner Darstellung, die mit grösserem Recht Versuch als Überblick genannt werden darf, den „Laien-Kunsthistoriker“ fesselt oder zum Widerspruch reizt. Dazu genügen einzelne, bröcklige Zitate, an denen, wen es danach gelüstet, sein kritisches Talent üben mag.

Nach einer kurzen und klaren Erläuterung der wichtigsten technischen Begriffe und Schlagworte der Weberei und Stickerei — Gobelinwirkerei und Spitze schliesst der Verfasser von der Darstellung aus — beginnt Dreger seinen historischen Überblick über die Entwicklung dieser beiden Textiltechniken „im Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der Kunst und Kultur“. Dies schliesst also auch eine Stilgeschichte des Textilornaments, eine Auseinandersetzung über die kulturellen Beziehungen orientalischer und abendländischer Völker und unsagbar viel anderes ein. Dabei muss oft weit ausgeholt und mancherlei erörtert werden, was den Fluss der Darstellung hemmt und — unter dem besonderen Gesichtswinkel des Verfassers gesehen — dennoch kaum neue Ansichten giebt. Dieser künstlerische Mangel des Buches könnte verschwiegen werden, wenn er nicht begänne, heute fast typisch zu werden. Der jähe Wechsel zwischen umständlicher, verzeichnender Einzelbetrachtung und weithin ausgreifender Begründung und Folgerung beeinträchtigt bei einer ganzen Reihe neuerer kunstwissenschaftlicher Darstellungen empfindlich den Genuss. Wer dem Leser das ganze Arbeitsmaterial ausbreitet, erzieht sich undankbare und unbequeme Kritiker; und, wer durch konzentrierte Schilderung nicht zu überreden vermag, wird durch noch so subtile sachliche Auseinandersetzung schwerlich überzeugen. Letztere Aufgabe bleibt am besten den erläuternden Tafeln, den wirklichen Belegen und Kronzeugen der Darstellung, überlassen. Die beiden Tafelbände Dregers (384 Tafeln) würden seinen Text weit mehr entlastet haben, hätte er sich entschliessen können, die Unterschriften der Abbildungen, die meist Stücke aus dem österreichischen Museum reproduzieren, etwas ausführlicher zu fassen.

Doch ich versprach Zitate. — Aus den Fluten andrängenden Stoffs taucht gelegentlich der Kunsthistoriker auf, um seinen Blick weit hinaus zu den Ufern zu senden.

Die Umwandlung der spätantiken Kultur (durch Vordringen der unteren Volksschichten und damit durch das Eindringen orientalischer Elemente) fasst Dreger in den gutgeprägten Satz: „Man behält die griechische Kunstsprache bei; man drückt mit ihr aber allmählich andere Gedanken aus. Und mit dem Gedanken ändert sich dann natürlich auch der Ausdruck selbst, bis man zuletzt die Stammwurzeln nur mit Mühe mehr zu erkennen vermag.“

Im zweiten Abschnitt, der die Spaltung der östlichen Mittelmeerkultur und die byzantinische Kunst mustergültig behandelt, charakterisiert Dreger gelegentlich treffend den Zwiespalt orientalischen Wesens, S. 53: „Auf

der einen Seite ausserordentlich rationalistisches Denken, auf der anderen zügellose Phantasie und Vorsichhindämmern." Strenge Symmetrie, phantastische Einzelbildungen und Indifferenz der orientalischen Ornamentik werden damit gut gekennzeichnet.

Der dritte Abschnitt schildert die Begründung der süditalienischen, ganz im Banne von Byzanz und dem Islam stehenden Textilkunst, während im folgenden Kapitel nach weitschweifiger Erläuterung mittelalterlicher Terminologie die Schicksale der Weberei in Oberitalien – Levantehandel und Import orientalischer Vorbilder – ohne ganz klare Ergebnisse bezüglich der Unterscheidung einheimischer und exotischer Erzeugnisse beleuchtet werden. Sehr wunderlich ist hier die Ableitung fast aller ornamentalen Motive, ja sogar des gotischen Weinlaub- und Beerenmusters (S. 130) aus ostasiatischen Quellen über Vorderasien, und durch die Sarazenen vermittelt. Hier wäre, zumal die Datierung altchinesischer Stücke als recht problematisch gelten muss, etwas mehr Vorsicht und Skepsis wohl am Platz gewesen.

Entbehrlich erscheint mir, was dem VI. Abschnitt an geschichtsphilosophischer Weisheit über Entstehen der „Romantik" (diese irreführende Bezeichnung wählt Dreger für den Übergangsstil) und Gotik, über den Einfluss des Rittertums und der Kreuzzüge, die Stellung Italiens, frühe und späte Gotik vorangeschickt wird. Es steht mit der „Stickerei der nördlichen Länder im Mittelalter" doch nur in recht lockerm Zusammenhang und könnte durch Hinweise auf kulturgeschichtliche Darstellungen, etwa Carl Schnaases oder Lamprechts ersetzt werden. Vollends aber fehlt mir das Verständnis für die Notwendigkeit der Einleitung zum Abschnitt VII: Das Wesen der Hauptkunstrichtungen der christlichen Zeit, die romanische Kunst, Wesen der Gotik, Entstehen und Wesen der Renaissance etc., etc., wie es im Inhaltsverzeichnis heisst. Aber ich verzeihe dem Verfasser diesen Seitensprung ins Wesenlose gern um einer hübschen Bemerkung willen, die hier affichiert sei: „Es geht mit der Kunst, wie es mit dem Rechte geht. Ein geistvoller Gelehrter hat das Recht ungefähr so erklärt: Recht ist das, was dem Interesse der Herrschenden entspricht, wenn die so geschaffenen Zustände eine Zeit lang bestanden haben. So ist auch schön, was dem Geschmacke der geistig Herrschenden entspricht, wenn diese Herrschaft in bestimmter Art bereits einige Zeit gedauert hat." Ebenso originell wie anfechtbar ist folgende Charakteristik der Renaissance: „Die Renaissance will keine grossen Aufregungen der Seele. Sie will die Sinne nicht berauschen (Tizian?). Sie schliesst religiöse und ritterliche Empfindungen gewiss keineswegs aus; aber diese Empfindungen werden niemals allmächtig. Sie liebt Masshalten auch im Erhabenen (Michelangelo?). Der Renaissance ist darum auch nie eine Kirche gelungen, die zur Begeisterung hinreissen könnte (St. Peter?)."

Auf solche pathetische Entrata folgt dann „genopptes Gold, Streumuster, Groppi, Aufnäharbeit, Platt- und Lasurstich, der gros und petit point". Diese Technik der Darstellung möchte ich eher als Aufnäharbeit, denn als Wirkerei bezeichnen. Aber die aufgenähten schillernden Aperçus ermuntern den Leser zweifellos, immer wieder ein Buch zu *lesen*, das sonst wohl nur als Nachschlagewerk sein Dasein im Repositorium einer Fachbibliothek fristen würde. Ich fahre deshalb in meinen Auszügen fort, S. 306: „Gealterten ist der Genuss von Kunstwerken meist überhaupt keine künstlerische Angelegenheit mehr; was sie befriedigt, sind die mit gewohnten Formen verbundenen Jugenderinnerungen. Und die Gealterten haben eben das Bedürfnis, sich nicht aufzuregen; das ist gerade ein Zeichen des Alters. So empfinden nicht Menschen, die die Zukunft oder mindestens die Gegenwart in sich fühlen, und diese sind es doch, die vor allem den Weltgang bestimmen.

Ein Kunstwerk darf uns nie gleichgültig lassen wie andere Dinge des Lebens; es kann auf allen Gebieten menschlicher Tätigkeit neutrale Dinge geben, nur nicht auf dem Gebiete der Kunst. Darin liegt auch eine der Hauptursachen des Wandels der Kunst. Selbst wenn unser Leben sich nicht änderte, müsste die Kunst es doch tun.

Naturgemäss wird diese Wandlung um so rascher notwendig sein, je mehr der Geniessende in der Lage ist, viel zu geniessen, und daher rascher abgestumpft wird. Primitive Menschen, breite Schichten des Volkes, die nur ab und zu einmal ein Kunstwerk zu schauen bekommen und durch Pracht schon geblendet werden, haben das Bedürfnis des Wechsels natürlich weit weniger. Deshalb gingen auch die Wandlungen durch lange Zeiten des Mittelalters so langsam von statten. Anders steht es allerdings heute, wo die geist- und masslose Vervielfältigung aller Formen auch den primitiveren Massen das Gefühl des Überdrusses leicht herbeiführt."

Wie diese Ausführungen unterschreibe ich auch mit voller Überzeugung die Sätze des Schlussworts: „Man hofft auch vergebens, wenn man glaubt, dass in den einfacheren Schichten eines Kulturvolks genügende ursprüngliche Kraft vorhanden sei, um neuen Urstoff dekorativer Gestaltung zu bilden; denn bei einer Kultur, die so auf Ungleichheit steht, wie die einseitig individualistische seit der Renaissance, werden die höher entwickelten Schichten immer die Führung behalten und die minder entwickelten werden es ihnen immer gleichzutun suchen.

Neben höchster Entwicklung der Kunst gibt es dann gewissermassen nur Unkunst, aber keine Volkskunst."

Der Hinweis, dass solche höchst beherzigenswerten Wahrheiten gelegentlich in einem Buch über Weberei und Stickerei zu finden sind, wird, so hoffe ich, mehr Freunde dieser Zeitschrift veranlassen, sich mit dem Werk und seinem Verfasser zu beschäftigen und dabei auch etwas von Textilkunst zu lernen, als hätte ich dem fleissigen Sammler aller einschlägigen Sonderkenntnisse mit noch fleissigerer Korrektur seiner Einzelforschung aufgewartet, welche besser einer kunstgewerblichen Fachzeitschrift vorbehalten bleiben mag.

L. Kaemmerer

VIERTER JAHRGANG, SECHSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 27. FEBRUAR. AUSGABE AM ACHTEN MÄRZ NEUNZEHNHUNDERTSECHS
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

Peters, Porträt von Caspar D. Friedrich im Alter

Kunst und Künstler

REDAKTION: EMIL HEILBUT

VERLAG BRUNO CASSIRER

ADOLF MENZEL ALS GLASMALER

VON

JULIUS ENGEL

Da hängt neben meinem Schreibtische eine kleine vorzügliche Photographie. Es scheint fast, als wolle sie verblassen, und sie ist doch wert, verewigt zu werden, denn sie stellt Adolf Menzel dar. Man weiss, wie schwer er vor die Kamera zu bringen war. Und der Freund, dem ich vor Jahren das Bild verdankte, sagte mir, es sei geknipst worden in dem Augenblicke, als Menzel einen versprochenen liebenswürdigen Besuch in einem Atelier zur Besichtigung eines Gemäldes abstattete und in gewohnter Weise von der Arbeit so vollständig in Anspruch genommen war, dass er nicht merkte, was um ihn vorging. Also in gewissem Sinne eine kleine Verräterei, — das Ergebnis eines Komplottes. Oder war Halwas, dessen angesehene Firma die Rückwand des Kartons zeigt, dazu bestellt worden? Mich mahnt das Bild fortwährend an eine gewisse Schuld. Am 8. Februar war ein Jahr verflossen, seit der grosse Tote den Schauplatz der Welt, um deren künstlerische Wiedergabe er, wie selten einer, bemüht war, verliess. Und es drängt mich, zu erzählen, wie Menzel, der vielseitige Künstler auch einmal im Begriff stand — ein bedeutender Glasmaler zu werden. Dieses vergessene Lorbeerblatt, das in meinen Händen ruhte, das ich nicht niederlegte, weder an seinem Grabe, noch bei der grossartigen Kundgebung seiner Werke in der Nationalgalerie in Berlin, möchte ich jetzt seinen Manen weihen, um meine Schuld abzutragen.

Es war im Oktober 1886, als ich, von England kommend, in das im vorigen Jahre aufgelöste königliche Institut für Glasmalerei in Charlottenburg trat. Die armseligen Wände dieses „königlichen" Gebäudes, eines vormaligen Arbeiterhauses, etwas verwundert musternd, wurden meine Blicke

plötzlich durch eine farbige Skizze angezogen, deren figürlicher Teil, selbst in der schäbigen Goldleiste und der geschmacklosen Auflegung aus der Biedermeierzeit — ich habe ihm später selbstverständlich zu einer würdigeren verholfen — sowie der das Bild umrahmenden bedeutungslosen Gotik der Mitte des vergangenen Jahrhunderts, als ein Gegenstand, der der näheren Betrachtung wert war, einem künstlerisch gebildeten Auge nicht entgehen konnte. Und der selige Bernhard, der damalige Leiter des Instituts, ein ehrlicher Schlesier, der sich aber gern als Münchener aufspielte, rief mit dem ihm eigenen Selbstbewusstsein: „Gelt, do schauen's? Dös is aber au unser Stolz!" — Wie! ein Menzel — ein Glasfenster von Menzel, ein der Kunstwelt ganz unbekanntes Werk? — So war's. Seit jener Zeit war es mein Wunsch, diesen Menzel, der mir so nahe war, einmal selbst kopieren zu können. Aber was man immer um sich hat, glaubt man, könne einem ja nicht genommen werden, und so unterblieb es so lange, bis ich die in der zwölften Stunde angefangene Kopie unvollendet lassen musste. Doch einen farblosen mechanischen Abdruck durfte ich von dem lieben langen Bekannten nehmen, und ihn möchte ich dem grösseren Publikum nicht vorenthalten. Die Skizze stellt eine Scene aus der Belagerung Magdeburgs vor, die Begegnung Tillys mit Prediger Bake, wo dieser den Feldherrn bittet, Stadt und Dom vor der Plünderung zu schützen. König Friedrich Wilhelm IV. soll den Entwurf, der für das nördliche Kreuzschifffenster, das jetzt ein Linnemann'sches Bild füllt, geplant war, mit dem Bemerken abgewiesen haben: Er wolle den Streit nicht in die Kirche tragen. — So unterblieb die Ausführung.

In der rechten Hälfte des durch den breiten Steinpfosten getrennten sechsteiligen Fensters erscheint die imposante Gestalt des kaiserlichen Generalissimus, über das greise Haupt den hohen Feldherrnhut mit wallender roter Feder gestülpt, er allein bedeckt, angethan ferner mit breiter Halskrause und einem hellgrünen Ueberwurf, unter dem das schwarzgraue Wams hervorlugt. Die Rechte verhüllt mit einem ledernen, am Aermel weit offenen Handschuh, mit dem Zeigefinger nach unten weisend, ist in Zusammenhang mit dem Ausdruck des Gesichts charakteristisch für die seither im üblen Sinne „berühmten" Worte: Meine Soldaten wollen auch ihre Freud' haben. Die schwarzen Beinkleider stecken in grossen, eng anliegenden Stulpstiefeln mit Sporen. Die Linke, nur halb sichtbar, hält den Knauf des Degens, der nach hinten hervorsieht. Von dem grauen Mauerwerk hebt sich die Gestalt in wirkungsvoller Silhouette als farbiger Glanzpunkt ab. Hinter ihm stehen fünf Generäle. Die vorderste Figur — wahrscheinlich Pappenheim — nimmt fast die drei Felder der nächsten Teilung in der Höhe ein. Barhäuptig, mit schwarzem Haar, braunem Gesicht, glattem Halskragen, im Harnisch, über dem eine Schärpe liegt, die rechte Hand in die Hüfte gestützt, die noch von dem Beinharnisch vorn bedeckten weiten Hosen in warmen, rötlichen und van Dyk-braunen Tönen stecken wie bei Tilly in Stulpstiefeln mit Sporen, braungelb. Auch er hält mit der Linken den Degen, dessen unterer Teil sichtbar ist. Als Hintergrund dieser mächtigen Figur erscheint das blaue Gewand eines mit reichem Spitzenkragen bedeckten Feldherrn, von etwas blasser Gesichtsfarbe, mit blondem Haar und Knebelbart auf der einen, auf der anderen das hellgelbe Wams eines Kriegers mit schwarzem Knebelbart und von Weinesglut rötlich strahlendem Gesicht, in nur undeutlich behandeltem Spitzenkragen, aber hochmütigen Ausdrucks die Hand gegen die Brust schlagend. Der reiche Korbgriff des hängenden Degens sieht zur Seite hervor. Diese drei Figuren, von denen die letztere noch etwas in den von Tilly beanspruchten Raum hineinragt, füllen die drei Felder der zweiten Reihe. Die beiden letzten heben sich hell von dem Gemäuer ab, die grosse dunkel von den beiden anderen als Hintergrund. Die letzte Felderreihe ist mit einer Figur bedeckt, die einen grossen rotbraunen Reitermantel in malerischem Faltenwurf um sich herumgeschlagen hat, den grossen Kragen mit grauschwarzem Pelzwerk besetzt, mit goldenen Schnüren und gelbgrauem Halsfutter. Die Hand, die aus der Gewandung hervorschaut, hält den schwarzen, edelsteinverzierten, durch zwei wirkungsvolle blaue Sammeteinlagen und Gold-Agraffen geschmückten Hut (Czapka) mit weissem, aufrecht wegstehenden Reiherstutz. Ein lustig, sorglos dreinschauendes, wetterbraunes Gesicht, einem Manne angehörend, der sicher einem guten Trunke nicht abhold ist und in seinem braunen Haar und aufgestrichenen brandroten Schnurrbart sich als ein echter Jünger des Mars kundgiebt. Ist's Isolani, der Kroatengeneral? Pappenheims Wallonen und Isolanis Kroaten waren an den unerhörten Gräueln der Verwüstung in erster Linie beteiligt, und in der Komposition Menzels nehmen diese Figuren einen hervorragenden Platz ein. Hinter diesem Isolani, das Gesicht vom Pfeiler verdeckt, ist noch ein hellroter Kopf mit schwarzem

ADOLF MENZEL, ENTWURF ZU EINEM GLASFENSTER: DIE BEGEGNUNG TILLYS MIT DEM PREDIGER BAKE

Haar und weissem Halskragen sichtbar. Dies sind die fünf Generäle, — echte Menzel'sche Typen, in der Farbe von meisterhafter Beherrschung der grauen Töne und voll feiner Charakteristik. Es sind Gestalten, bei denen einem die Worte Fontanes von den Wallensteinern im Schlosse zu Eger einfallen:

Tertschka, des Feldherrn Schwager,
Illo und Kinsky dazu,
Ihre Heimat das Lager
Und die Schlacht ihre Ruh'.

Die andere Seite zeigt als Hauptperson den Prediger Bake im schwarzen Talar und weisser Krause, besorgten Antlitzes, bittend, die beiden Hände weit ausgestreckt. Diese beiden Hauptpersonen, Tilly und Bake stehen in der Mitte des Fensters, so dass sie das Interesse des Beschauers sofort in Anspruch nehmen. Das hochfahrende Element der Krieger und das demütige des Volks, ihren Prediger an der Spitze, ist in der Komposition vorzüglich zur Darstellung gebracht worden. Unmittelbar hinter Bake hat sich ein Bürger in blaugestreiftem, ärmellosen Wams zu Boden geworfen und kniet, die Hände gefaltet, am Fussboden, noch halb im Portale des Doms, neben ihm ein altes Mütterchen in gelbem Gewand, mit silbergrauem Halstuch, mit gefalteten Händen und bittend erhobenem Blick. Dahinter steht, halb durch das Portal verdeckt, ein blasser Mann mit gekreuzten Armen in hellblauem Kittel. Im Vordergrund, ganz rechts vom Beschauer, den Blick gesenkt, kniet eine Frau mit weisser Haube und weissem Kragen, hinter ihr, halb von der Einfassung des Fensters, halb vom Portal verdeckt, zwei andere bleiche Gestalten. Gegenüber den rotwangigen brutal übermütigen Kriegern das Bild des Elends geschildert. Wenn man von der auf plastische Wirkung abzielenden Technik, die nach heutiger Auffassung in der Glasmalerei nicht erlaubt ist, absieht, so ist doch der Hauptforderung, dem Prinzip der Silhouette durchaus Genüge getan. Auch in den Tönen der Steinmauer liegen Andeutungen, die verraten, dass wenn dem Maler ein kundiger Techniker zur Seite und das Farbenmaterial des Antikglases, das damals ebensowenig vorhanden war, zur Verfügung gestanden hätte, aus dieser Skizze ein vorzügliches Glasfenster hätte entstehen können. Aber auch nicht ausgeführt wird der Entwurf eines Meisters wie Menzel den Kunstforscher interessieren. Der architektonische Teil des Entwurfs steht in künstlerischer Hinsicht leider weit hinter der Menzelschen Arbeit zurück. Er ist von Beckmann. Die Skizze ist gezeichnet: Menzel und Beckmann fec. 1846, von der Hand des Architekten, die Ausführung ist in Aquarell.

AUS ADOLF MENZELS FRIEDRICHSBUCH

RENOIR

VON

THEODORE DURET

Das Eigenste der impressionistischen, direkt der Natur nachschaffenden Maler war, die Gegenstände in den flüchtigen und veränderlichen Färbungen wiederzugeben, in die sie durch den Wechsel des Lichtes und die Wirkungen der Luft getaucht werden konnten. Die von ihnen gemalten Gegenstände haben eine lebhaftere und buntere Färbung angenommen, als ihnen bis dahin die in den Ateliers arbeitenden Maler gaben. Die Felder, die Wälder, die Flüsse und das Meer bekamen neue, ganz unerwartete Nuancen durch den Pinsel dieser Impressionisten, die vornehmlich Landschafter waren, Pissarro, Claude Monet, Sisley, Guillaumin. Was diese für die Landschaftsmalerei, der sie sich vornehmlich widmeten, thaten, that Renoir für den Menschen. Die Gesichter, das Fleisch, die Kleidung und das Beiwerk, alles dies bekam einen grossen Glanz auf

seinen Bildern. Die Persönlichkeiten, die er malt, erscheinen also farbig in einem farbigen Ensemble, sie bilden einen Teil eines farbigen Ganzen. Ein helles Kolorit, in den verschiedensten Tönen, Reflexen und Nuancen, ist das Charakteristische seiner Kunst. Aber er ist zu dieser persönlichen Note keineswegs gleich von vornherein gekommen; erst mit der Zeit und in verschiedenen Etappen hat er sie erreicht.

Renoir (Pierre Auguste) ist am 25. Februar 1841 geboren. Er war drei oder vier Jahre alt, als sein Vater, ein kleiner Schneider, mit der Familie nach Paris übersiedelte, in der Erwartung, Geld zu verdienen. Der Schneider fand dort nicht das erträumte Glück, er lebte recht armselig und da er fünf Kinder zu ernähren hatte, so musste jedes von ihnen so früh wie möglich Geld verdienen. Auguste ergriff das Gewerbe eines Porzellanmalers, auf Anraten seines Vaters, der es in Limoges hatte ausüben sehen. Vom dreizehnten bis zu seinem achtzehnten Jahre blieb er bei diesem Handwerk, obgleich er schon damals ein höheres Streben hatte und in seinen freien Stunden im Louvre zeichnete. Im übrigen war aber damals sein heisser Wunsch, in die Manufaktur von Sèvres einzutreten, um weiter als Porzellanmaler sein Leben zu führen.

Plötzlich wurde er von diesem Lebensplan abgelenkt. Die Dekoration des Porzellans im Handel, die bis dahin durch die Handarbeit der Maler besorgt wurde, wurde plötzlich mittelst einer neuen Erfindung maschinell betrieben. Nun mussten sich die Porzellanmaler, jedes Verdienstes beraubt, andre Arbeit suchen. Renior entdeckte nach einiger Zeit gezwungener Ruhe eine neue Ader, nämlich die Bemalung von Vorhängen.

In dieser Zeit hatte er eine grosse Handfertigkeit erlangt und da seine angebornen künstlerischen Fähigkeiten jetzt entwickelt waren, so konnte er sich mit solcher Ueberlegenheit seiner neuen Arbeit widmen, dass er nach drei oder vier Jahren genügende Ersparnisse gemacht hatte, um seinen Beruf zu verlassen und den Ehrgeiz des nun vollentwickelten Künstlers zu befriedigen, indem er in das Atelier eines anerkannten Malers, Gleyre, eintrat. Dort, 1861 bis 1862, traf er mit Sisley und Bazille, dann mit

RENOIR, AM GARTENTISCH

RENOIR, LANDSCHAFT

Claude Monet zusammen und schloss mit ihnen Freundschaft.

Zum ersten Mal schickte er in den Salon 1863 ein Bild, das refüsiert ward. Noch in der romantischen Art empfunden, stellte es eine nackte Frau dar, die auf einem Lager ruht, neben sich einen Zwerg, der auf einer Guitarre spielt. Er wiederholt 1864 die Einreichung an den Salon, wieder im romantischen Stil, und das Bild wird angenommen. Es stellt Esmeralda dar, Victor Hugos Heldin, die nachts auf dem Grève-Platz tanzt, die Türme von Notre-Dame im Hintergrund, grosse Fackeln erleuchten die Scene mit ihrem rauchenden Licht. Renoir vernichtete diese beiden Bilder, als er anfing direkt nach der Natur zu malen. Dieser glückliche Wandel vollzog sich schon im Jahre 1865, und zwei nach der Natur gemalte Bilder werden vom Salon angenommen: das Porträt von Mme. W. S. und „ein Sommerabend".

Auf den Salons von 1866 und 1867 erscheint es nicht; wahrscheinlich sind wohl von ihm eingereichte Bilder zurückgewiesen worden. Zum Salon 1868 schickt er „Lise", ein junges Mädchen, ganze Figur, im weissen Kleide, einen Sonnenschirm in der Hand; das Bild wird angenommen.

Dies Werk zeigt einen grossen Schritt vorwärts, es ist im Freien, im Wald von Fontainebleau gemalt. Die Mädchengestalt, der Waldboden und ein Baumstamm hinter ihr erhalten Lichtflecke und Reflexe, die die Sonne zwischen das Laubwerk wirft: der Charakter der Pleinair-Malerei ist hierin schon fest angegeben, aber gleichzeitig zeigen sich noch Züge, die von jenem Meister stammen, der damals alle jungen Maler beeinflusste, die sich der direkten Beobachtung der Natur hingaben: Courbet. Im Salon 1869 erschien von Renoir „im Sommer", wobei dieselbe „Lise" des vergangenen Jahres ihm zum Modell diente. Diesmal in halber Figur, mit nackten Armen, die verschränkten Hände auf den Knien, das schwarze Haar an den Schultern aufgelöst. Auch dieses Bild war in voller Sonne gemalt und hinter dem Mädchen war das sehr lebhafte Grün des Laubes hie und da von den Sonnenstrahlen durchleuchtet. Das bildete wieder einen

RENOIR, DIE RUDERER

RENOIR, KINDERBILD

neuen Schritt vorwärts auf dem Wege zur farbigen und leuchtenden Freilicht-Malerei.

1870 bringt Renoir zwei Bilder in den Salon: eine „Badende“ und eine „Frau aus Algier“. Die Badende war ein sehr starkes Bild, eine nackte, lebensgrosse Frauengestalt, in ganzer Figur en face gesehen. Auch die „Frau aus Algier“ war lebensgross, auf einem Sofa ausgestreckt und hatte nichts Algierisches an sich als den Namen: eine Pariserin mit einem orientalischen Phantasiekostüm bekleidet.

Im Jahre 1871 kam kein Salon zu stande wegen des auswärtigen und inneren Krieges, der alles normale Leben unterbrach. Der Salon wird wieder im Jahre 1872 eröffnet und Renoir beschickt ihn mit einem Bilde von grossen Dimensionen, das zurückgewiesen wird. Er zeigte unter dem Titel „Pariserinnen in algierischem Kostüm“ eine Gruppe Frauen, in orientalischem Gewand in einem Interieur. Alle Teile waren voller Ton und Reflexe, selbst die Schatten waren farbig.

Im Jahre 1873 schickt Renoir zwei Bilder, die ebenfalls zurückgewiesen werden: die „Reitallee im bois de Boulogne“ und ein Porträt.

Die immer grösser werdende Schwierigkeit, mit der jetzt vollentwickelten Eigentümlichkeit seines Schaffens im Salon angenommen zu werden, führte Renoir dazu, sich an seine Freunde Claude Monet und Sisley anzuschliessen und seine Werke ausserhalb der Salons in Privat-Ausstellungen zu zeigen. Er nimmt daher an der ersten Impressionisten-Ausstellung bei Nadar auf dem boulevard des Capucines teil. Er bringt fünf Oelbilder und ein Pastell; darunter befanden sich zwei Werke, die man zu seinen besten rechnen kann: die „Tänzerin“ und die „Loge“. Jetzt werden sie von der ganzen Welt bewundert, aber 1874 erregten sie nur Spott und Lachen.

Renoir brachte in der zweiten Ausstellung der Impressionisten, bei Durand-Ruel, achtzehn verschiedene Werke.

Das waren die Jahre, in denen die Impressionisten, in gegenseitiger Anspornung, die ganze Fülle ihrer Originalität erreichten. Renoir, ebenso wie jeder Andere, betonte von Ausstellung zu Ausstellung stärker seine Eigenart, und im Jahre 1877 zeigten in der rue Le Pelletier seine Einsendungen seine ganze Eigentümlichkeit. Die Hauptbilder waren „die Schaukel“ und „der Ball auf Montmartre“, die, zu der Sammlung Caillebotte gehörend, im Luxemburg-Museum aufgenommen sind.

„Die Schaukel“ und „der Ball auf Montmartre“ wiederholt das Thema der „Lise“.

Man sah wiederum Personen in freier Luft unter einem von der Sonne beglänzten Laubdach, wie Lichtflecken auf sie und auf den Boden fallen. Aber in der Zwischenzeit von 1868—1877 hatte

RENOIR, DIE LOGE

es Renoir durch seine Beharrlicheit, in freier Luft zu malen, erreicht, dass er mehr und mehr das Spiel des Lichts und die natürlichen Färbungen bemeisterte, und thatsächlich erschien jetzt sein Laubwerk ganz anders gefärbt als 1868. Das Laub aus dem Jahre 1868 zeigte jenes helle Grün, das bis dahin von den Landschaftern als permanente Mode bevorzugt wurde, und die Lichtflecken waren von jenem Gelb, das allgemein angewendet wurde, um die direkt von der Sonne beleuchteten Stellen darzustellen, im Gegensatz zu den Schattenpartien. Jetzt aber hatten die Impressionisten Pissarro, Monet, Sisley und Renoir übereinstimmend erkannt, dass die Färbungen des Lichts und des Schattens in freier Luft niemals gleich sind, dass sie wechseln je nach der Stunde, der Jahreszeit und den atmo-

RENOIR, EIN FRÄULEIN MIT EINEM KINDE

RENOIR, DIE UNTERHALTUNG

sphärischen Verhältnissen. Diesen Beobachtungen gemäss, im Bestreben, so wahr als möglich zu sein, waren sie dahin gekommen, den Glanz des Lichtes und die Schatten bei jeder Gelegenheit verschiedenfarbig zu malen. Man sieht von Pissarro und Monet gemalte Schnee- und Rauhreifeffekte in der Sonne, wo die Schlagschatten beinahe blau sind. Sisley hat sonnige Bodenpartien rosa-lila gemalt. Auf demselben Wege hatte Renoir jetzt auf seiner „Schaukel" und dem „Ball auf Montmartre" seinen Personen und dem Erdboden einen allgemein violetten Ton unter dem von der Sonne beleuchteten Laubwerk gegeben. Seitdem ist man so vertraut geworden mit den farbigen Schatten; die violetten Töne haben sich so oft wiederholt, dass sie unbemerkt passieren. 1877 erschienen sie jedoch wie eine ungeheuerliche Neuerung. Man hielt sich damals an das traditionelle Uebereinkommen, wonach der Schatten und das Licht als feststehende Gegensätze angesehen wurden.

Renoir, der seinen allgemein violetten Ton auch auf die Schattenpartien ausdehnte, wurde daher als extravaganter Nichtskönner, als ein Verächter der Regeln verschrien. Er trug durch seine Originalität oder trotzdem dazu bei, die Verachtung, die Schmähungen und die Lachstürme zu entfesseln, die die Impressionisten bei ihren Ausstellungen begrüssten. Er hatte sein Teil davon und daher hatte er die grössten Entbehrungen zu ertragen, um von dem Verkauf seiner Bilder leben zu können. Er hatte bei seinen Anfängen den Geldmangel gekannt und die grösste Dürftigkeit erduldet und war eigentlich nie ganz davon frei geworden, doch jetzt nach seinen Ausstellungen bei den Impressionisten fand er sich in grösserer Verlegenheit als je. Er schloss sich Claude Monet, Sisley und Berthe Morisot im März 1875 an, um im Hotel Drouot zum ersten Male einen öffentlichen Verkauf zu veranstalten, im Mai 1877 schritt er zu einem zweiten mit Pissarro, Sisley und Caillebotte. Die erzielten Preise waren spottschlecht. Renoir verzichtete nach dem Misserfolg dieser beiden öffentlichen Verkäufe auf eine Erneuerung derartiger Versuche. Bei der allgemeinen Missachtung konnte er auch nicht daran denken, seine Bilder einigermassen anständig unter der Hand zu verkaufen. Die Frage, wie er aus seiner Arbeit wenigstens so viel Entlohnung als zum Leben nötig war, ziehen konnte, war demnach brennend geworden. Er versuchte sie dadurch zu lösen, indem er sich ganz dem Porträt widmete. Er malte nun Porträts, die durch die Dimensionen und das Arrangement wirken sollten.

Mr. Choquet war der erste, der bei Renoir Porträts bestellte. Er hatte zuerst in seiner Jugend Delacroix bewundert, dann, als er zum ersten Male die Impressionisten sah und diese bei ihrem Erscheinen einen allgemeinen Sturm des Abscheus erregten, voller Verständnis in ihnen grosse Künstler gesehen. Er liess Renoir zwei Porträts von sich und drei von seiner Frau in verschiedenen Posen machen.

Unter den Leuten von aufgeklärtem Geschmack, die im Widerspruch zum Publikum die neue Kunst der Impressionisten verstanden, befand sich ferner der Verleger Charpentier. Er liess von Renoir ein erstes Porträt seiner Frau malen (den Kopf), das in die Ausstellung rue le Pelletier 1877 geschickt wurde. Dieses Bild wurde für ausgezeichnet in dem kleinen Zirkel erklärt, der die Impressionisten zu würdigen wusste. Herr und Frau Charpentier bestellten, durch diesen Erfolg ermutigt, bei Renoir ein grösseres Werk: Frau Charpentier sollte lebensgross, in einem Interieur, mit ihren Kindern gemalt werden. Dies Bild zeigt uns sie in einem schwarzen Kleide auf einem Sopha sitzend, auf dem Fussboden neben ihr spielen ihre beiden Töchter mit einem grossen Hunde. Das ganze Ensemble ist sehr farbig, der Hintergrund, der Teppich auf dem Parquet, die vielfarbigen Kleider der Mutter und Kinder, das schwarz und weisse Fell des grossen Hundes, bilden eine Vereinigung von abstechenden Tönen, alle in Valeur und in vollem Licht, und in einer Skala von vollster Harmonie und absoluter Richtigkeit.

Als dieses Meisterwerk fertig war, stand man vor der Frage, ob man es im Salon ausstellen sollte, wo es von der Elite und von der Menge gesehen würde. Aber beim Salon einzureichen und Aufnahme zu beanspruchen nach allen erlittenen Zurückweisungen und bei dem Rufe, den er bei den Ausstellungen der Impressionisten erlangt hatte, wäre für Renoir selbst sehr peinlich gewesen. Glücklicherweise fand er mächtige Unterstützung. Frau Charpentier, deren Salon damals der Sammelpunkt des ganzen künstlerischen und litterarischen Paris war und die daher sehr einflussreich war, warf sich in den Kampf. Zugleich mit dem Porträt von Frau Charpentier mit ihren Kindern reichte Renoir auch bei der Jury ein lebensgrosses Porträt in ganzer Figur von Mlle. Jeanne Samary ein, die als Societärin der Comédie Française ein Liebling des Publikums war. Es war unmöglich, die Porträts von so bekannten Damen wie Frau Charpentier und Frl. Samary zu refüsieren, besonders nach den wieder-

holten Schritten, die bei der Jury von Frau Charpentier selbst sowie von ihren Bundesgenossen getan worden waren. Die beiden Porträts wurden also angenommen und sogar sehr gut und ins Auge fallend aufgehängt. Renoir, der in den Salons von 1872 und 1873 refüsierte und auf den Impressionisten-Ausstellungen verlachte und verhöhnte Maler, zog also triumphierend wieder in den Salon von 1879 ein. Im selben Jahre wurde er beauftragt, ein Porträt von Herrn und Frau Bérard zu malen, reichen Leuten, mit denen er auch dann eng befreundet wurde. Herr Deudou, einer ihrer Freunde, hatte „die Tänzerin" von Renoir gekauft. Er hatte es ihnen als ein sehr reizvolles Werk gezeigt und sie dringend gebeten, bei dem Künstler das Porträt einer ihrer Töchter zu bestellen. Die Bérards hatten auch wirklich Gefallen an der „Tänzerin" gefunden und entschlossen sich jetzt, Renoir mit dem Porträt ihrer ältesten Tochter Martha zu beauftragen. Renoir begnügte sich mit einer einfachen Pose, mit einem gemässigten Kolorit, um nicht zu erschrecken. Er malte das junge Mädchen stehend, auf neutralem Hintergrund, die Hände verschränkt, in einem kurzen schwarzen Kleide, mit blauem Gürtel und Kragen und Manschetten aus Spitzen. Dies Bild war sehr gelungen und die Bérards waren entzückt von der Grazie, die ihre Tochter auf dem Bilde hatte. Gleichzeitig hatten sie die gute Laune und den klaren Verstand des Malers schätzen gelernt. Er wird also ihr Freund, in der Stadt und auf dem Lande wollen sie ihn bei sich sehen und sie geben ihm eine ganze Anzahl Porträts zu malen. Renoir, der mit einem sehr gemässigten Bilde angefangen und zwei oder drei in derselben Weise ausgeführt hatte, fing nun, nachdem er im Hause festen Fuss gefasst hatte, an, sich Arrangements ganz nach seinem Belieben und die höchste Kühnheit des Kolorits zu erlauben. Er machte so hintereinander zehn Porträts. Nun weiss man, wie Porträts von so manchen berühmten Malern schlecht ausfallen, und der Gedanke, zehn davon an einem Ort sehen zu müssen, kann so unaushaltbar sein, dass man ihn meiden möchte. Aber Renoirs Porträts in ihren vielen Variationen machten die Wohnung der Bérards entzückend. Als Krönung des Ganzen vereinigte er auf einer grossen Leinwand die drei Fräulein Bérard, Martha, Margarete und Lucie. Sie sind hingemalt ganz ohne Schatten, im vollen, krassen Licht. Die Älteste, im Profil, auf einem Stuhle sitzend, in einem hellgranatrotem Kleide, die beiden Andern sind in beigefarbenen Kleidern, die Eine stehend, die Andere auf einem Sofa ausgestreckt, mit einem grossen Buche vor sich, das sie öffnet. Dieses Werk ist in einer so kühnen Farbenskala gehalten, wie Renoir sie nie übertroffen hat. Es ist, was Grösse und Gelingen betrifft, neben das Bildnis der Frau Charpentier und ihrer Töchter zu stellen.

Nachdem Renoir nun vom Salon angenommen war, stellte er nach 1879 regelmässig während einiger Jahre aus, und vernachlässigte somit momentan seine Freunde, die Impressionisten, auf deren Ausstellungen 1879—1881 er fehlte. Aber er schloss sich ihnen wieder in der Ausstellung 1882 an, indem er nach der rue St. Honoré nicht weniger als fünfundzwanzig Bilder schickte. Mehrere davon, in Bougival und in Chatou gemalt, hatten die Vergnügungen der Bootfahrer zum Gegenstande. Das umfangreichste, bekannt unter dem Titel „Les Canotiers", zählt im Lebenswerk Renoirs zu einem der wichtigsten durch die kühnen Züge seiner Freilicht-Malerei.

Im Jahre 1883 hatte Durand-Ruel die erste Etage des Hauses boulevard de la Madeleine gemietet. Von März bis Juni machte er darin Ausstellungen, deren jede ausschliesslich einem Impressionisten gewidmet war. Renoir konnte so vom 1. bis 25. April eine Kollektiv-Ausstellung von 70 Bildern bringen, teils ältere schon gezeigte, teils neueren Ursprungs, die zum ersten Male erschienen.

Auf den Ausstellungen von 1882 und 1883 rue St. Honoré und boulevard de la Madeleine hatte Renoir Ansichten von Venedig, Neapel und aus Algier gebracht, ausserdem Bilder: Sitzende Frau aus Algier; Negerin, Algier. Jetzt handelte es sich nicht mehr, wie bei der Frau von Algier aus dem Salon von 1870, um pariser Phantasie-Typen, sondern um wirkliche Frauen aus Algier, die an Ort und Stelle gemalt waren. Renoir hatte viele Bilder von einer Reise aus Italien und Algier mitgebracht. Im Winter 1881—1882 hatte er Venedig besucht, wo er malte; Rom, das er nur sehend studierte; Neapel und Palermo, wo er wiederum malte. Auf der Rückreise, gegen Ende des Winters, erkältete er sich in Marseille und der Arzt verbot ihm, nach Paris zurückzukehren; und so verbrachte er den Frühlung 1882 in Algier. Er malte dort Bilder, in denen der Himmel, das Meer und die Vegetation, alles von der glühenden Sonne Afrikas bestrahlt, zum stärksten Ausdruck kommt.

In der Ausstellung des boulevard de la Madeleine figurierte auch ein Porträt von Richard Wagner,

RENOIR, PORTRÄT DER KLEINEN D.-R.

RENOIR, DIE DAME MIT DEN BLUMEN

das unter ziemlich merkwürdigen Umständen entstanden ist. Renoir hörte bei seiner Ankunft in Neapel, dass Wagner den Winter in Palermo verbrächte. Er war ein begeisterter Anhänger der Musik von Wagner von dem Augenblicke an, in dem er sie bei ihrem ersten Erscheinen in Paris gehört hatte. Er reiste nach Palermo, ein wenig mit dem Wunsche, Sicilien kennen zu lernen, hauptsächlich aber, um Wagner zu malen. Er hatte sich mit Empfehlungsschreiben versehen, die er aber verlor und nicht wieder auftreiben konnte. In dieser Verlegenheit knüpfte er Beziehungen zu M. de Joukowsky an, einem leidenschaftlichen Verehrer von Wagner, der ihm überallhin folgte und daher auch mit in Palermo war. Renoir wurde von Joukowsky bei Wagner eingeführt und verstand, ihn in die beste Laune zu bringen, indem er ihm erzählte, dass er zuerst seine Musik in Paris gehört hätte, und nannte ihm die Namen seiner ersten Bewunderer. Wagner wurde nun ganz herzlich und fing sogar an, gemütlich zu lachen. Er willigte ein, Renoir zu sitzen, wobei er ihm sagte, dass er das noch für keinen Maler gethan hätte, dass er bis dahin nur Photographen gesessen hätte. Renoir weiss nicht, ob er wirklich der einzige war, dem Wagner diese Gunst erwiesen hat, jedenfalls hat er es ihm aber gesagt. — Wagner sass ihm eine reichliche halbe Stunde und Renoir schuf in dieser kurzen Zeit einen höchst charaktervollen Kopf. Nach einer halben Stunde wurde Wagner müde und dunkelrot. Renoir empfahl sich daher, denn der Zweck der Reise war erfüllt, er brachte das Porträt mit, dessentwegen er die Reise gemacht hatte. —

❃

Wenn man Renoirs gesamtes Lebenswerk überblickt, erkennt man, dass er hauptsächlich der Maler der Frau gewesen ist. Er hat sie mit einer Art Sinnlichkeit getränkt, die nicht aus einem überlegten Bemühen stammte, die vielmehr die Wirkung seines instinktiven Gefühls war. Er hat immer Nacktes mit einem wollüstigen Zauber gemalt. Aus seinem Lebenswerk löst sich uns ein sehr origineller weiblicher Typus, der von Anfang an erscheint. Es ist die junge Pariserin, von der bourgeoise zur Arbeiterin, von der midinette bis zum Mädchen, das auf den Montmartrebällen tanzt, ein schlankes, blühendes, lachendes, harmloses, nett gekleidetes Persönchen. Dieser Pariserin der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts hat Renoir eine Grazie und einen Zauber gegeben, durch den man eine Aehnlichkeit mit jenem Liebreiz finden kann, den die Maler des achtzehnten Jahrhunderts einer ganz anderen Klasse von Frauen verliehen haben.

❃

Der Salon im Herbst 1904 ist für Renoir die Stätte eines wahrhaften Triumphes geworden. Ein grosser Raum war darin, als glückliche Neuerung, verstorbenen Künstlern oder solchen, die in ihrer Laufbahn schon weit vorgeschritten waren, geweiht, und Renoir erschien da. Eine grosse Sammlung seiner Bilder aus den verschiedenen Epochen seiner Künstlerschaft wurde so dem Publikum vorgeführt. Sein Lebenswerk hat, nachdem es die Wirkung einer langen Zeit und vieler Vergleichungen siegreich bestanden, die ganze Welt in Erstaunen gesetzt durch seine Meisterschaft, seine Mannigfaltigkeit und seinen Charme. Die Stunde der Gerechtigkeit ist spät, aber endlich hereingebrochen.

RENOIR, EIN MALER BEI DER ARBEIT

AUS CASPAR FRIEDRICHS NACHLASS

MITGETEILT VON ANDREAS AUBERT

Man braucht auch in seinem Verhältnis zur Kunst einen Begriff, den man Herzenswert nennen könnte: eine Wertschätzung der Liebe. Nach einer solchen Wertschätzung stelle ich drei Maler des neunzehnten Jahrhunderts in die erste Linie, drei Künstler, die mir lieber sind als andere, lieb durch ihre Kunst, lieb durch ihre Persönlichkeit, die sich sozusagen wie ein lebendiger Strom von Herzenswärme und heilig reinem Geist durch ihre Kunst fühlen lässt.

Der eine ist ein Franzose, der zweite ein Engländer, der dritte ein Deutscher. Alle drei haben ihre eigene Erde geliebt, sie sind mit Bewusstsein Schilderer ihres eigenen Heimatbodens geworden und haben durch ihre Kunst einen neuen Ausdruck geschaffen für eine unserer tiefsten Empfindungen: für unsere Zusammengehörigkeit mit der Erde, für unsere Heimatliebe, für unser Naturgefühl.

Der erste ist Jean François Millet, der zweite John Constable.

Der dritte ist Caspar Friedrich.

Die deutsche Jahrhundertsausstellung giebt jetzt Friedrichs Kunst in einer so reichen, ausdrucksvollen Fülle, dass von Tag zu Tag derer Zahl sich vermehren wird, die Caspar Friedrich — den deutschesten von Deutschlands Malern — in den Vordergrund ihrer Liebe stellen. Er gehört zu der grossen

aufwärts gehenden Zeit des befreiten Deutschland. Wird er jetzt hundert Jahre nach dieser kämpfenden, siegenden Zeit wieder sich einen Platz in deutschen Herzen erobern, wird er ihn gewiss auch für immer behalten? Er verdient ihn durch seine Persönlichkeit und seine Kunst.

So sagt sein Freund und Mitarbeiter als Dolmetsch des nordischen Naturgefühls Johan Claussen Dahl: „. . . und wäre er nicht so gewesen, hätte er nicht werden können, was er war: einer der originalsten, eigentümlichsten Menschen und Künstler, die ich gekannt, der nicht seinesgleichen fand und wohl auch nicht sobald wieder zu finden sein wird. Viele haben ihn nachgeahmt, doch noch hat keiner verstanden, jenes stille Naturleben wiederzugeben, das für Friedrichs Kunst so eigentümlich war und seinen scheinbar oft steifen Bildern einen eignen Reiz giebt."

Dahls Urteil wird gewiss stehen bleiben. Man kann ohne nähere Kenntnis Dahls Lob für übertrieben gehalten haben. Aber nachdem man jetzt Friedrich auf der Jahrhundertsausstellung reicher und besser kennen lernt, wird man unser Lob und unsere Liebe verstehen. Und viele — immer grössere Kreise — werden ohne Zweifel Dahls Urteil beistimmen: Friedrich ist einer der originalsten Künstler, die gelebt.

Und man wird auch zugeben, er war in seiner Eigenart ein grosser Künstler: gross als Dichter durch seine Empfindung, gross als Zeichner und Maler durch seine koloristische Begabung und sein technisches Können.

Sollte man Friedrichs Eigentümlichkeit mit zwei Worten charakterisieren, so wäre es: Einfachheit, Einheitlichkeit. In dieser Hinsicht ist er von wenigen, wenn überhaupt von irgend einem Maler der Neuzeit übertroffen worden. In seiner einfachen Einheitlichkeit ist er aber gar nicht arm: hat er

CASPAR FRIEDRICH, DAS KREUZ IM GEBIRGE

MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

auch oft seine Stimmungen nur auf einem einsaitigen Instrument gegeben, so besitzt doch seine Seele viele Töne und reiche Harmonien. Als einheitliche Gesamtwirkung geben die Friedrichzimmer auf der Jahrhundertsausstellung eine grosse volle Symphonie — von einer bescheiden zurückhaltenden Vornehmheit, von einem in der Stille nachklingenden Tiefsinn.

Dahl vergleicht Friedrichs Bilder mit den früh griechischen (den Polygnotischen und Vor-Polygnotischen). In etwas anderem Sinne wie Dahl möchte ich auch Friedrichs Kunst mit der griechischen „Frührenaissance" vergleichen, nicht so sehr mit den Vasenbildern, die nur einen matten Abglanz der verlorenen grossen Monumentalmalerei geben, vielmehr mit der Plastik, die den Geist der Griechischen Frühzeit uns noch in ihrer einzig dastehenden jugendlichen — selbstverständlichen — Schönheit vor das Auge führt.

Hat es überhaupt eine Zeit in der Menschheits-Entwickelung gegeben, da man auf einer eng um-

grenzten Klaviatur fein empfindlich gespielt hat, dann ist es in der Generation der Marathonschlacht.

Wer den Wagenlenker in Delphi im Originalgusse gesehen hat, oder nur die Beine der verschollenen Pferde, oder den Arm des Knaben, der zu dem Viergespann gehört hat, der ist von staunender Bewunderung ergriffen worden: eine derartig einfache Strenge, eine solche rege Seele in einer so eng umgrenzten engen Hülle.

Ein etwas ähnliches Gefühl hat man vor der bescheideneren Kunst Friedrichs. Ein Bild wie seine Rügenlandschaft mit dem Regenbogen — die ich mit Carus ein „Erdlebenbild" vielmehr als eine Landschaft, ein Stück Natur nennen möchte — ist doch ein wahres Wunder von Treffsicherheit, von Strenge, von Einfachheit. So vieles mit so wenigen Mitteln wird nicht oft gegeben.

So einheitlich einfach ist Friedrichs Kunst. So klar und folgerichtig ist auch seine Entwickelung. Er fängt als Mithelfer eines Kupferstechers an, er verdient sich ein wenig Geld als Illuminator von Aquatintenveduten. Daraus entwickelt er seine bescheidenen künstlerischen Mittel.

Seine Zeichnung wird einfach und strenge, mit der schlichten Strichlage eines Kupferstechers von Willes oder Clemens' Art. Er schafft sich bald aus der Kupferstichkunst und der Illuminierung einen eignen Sepiastil, der später die Grundlage seiner Malerei wird — die er immer verfeinert, die aber bis zu seiner letzten Stunde ihrem Wesen nach dieselbe bleibt.

So selbstverständlich, sozusagen aus einem einzigen Keime wie seine Entwickelung vor sich geht, ebenso selbstverständlich steht auch eigentlich seine Kunst in der damaligen deutschen Entwickelung, die in der Nach-Rousseauschen, der Nach-Goetheschen Zeit überall voll keimender Samen auch für die Malerei war.

Der äusseren Form nach scheidet sich Friedrichs Kunst nicht so sehr von den gleichzeitigen Veduten- und Panoramabildern, oder von den Hackertschen Naturstudien. Auch hier ist es nur ein Kleines, was das Scheidende — das Entscheidende ist:

Die Seele. Das Gemüt. Die Prophezeiung seines Freundes Otto Runges über die Landschaftsmalerei hat Friedrich erfüllt als der erste Deutsche.

Somit steht er — als reifer Künstler, schon um 1807, da er sein „Altarblild" für Tetschen schuf — vollkommen orignal da, vollkommen modern, eigentlich noch unabhängiger von den alten Holländern als John Constable, der zwei Jahre jünger als Friedrich war und eine reiche, volle, moderne Instrumentation schuf.

❀

Einfachheit, Einheitlichkeit — so ist Friedrichs Kunst, so ist Friedrichs Persönlichkeit, so ist auch sein Leben.

Es ist mit ihm so wie mit Millet und mit Constable: hat man seine Kunst erst liebgewonnen, will man gern ihn selbst persönlich kennen lernen.

Daher wird vielleicht ein Stück Lebensbild, das ich hier aus seinen hinterlassenen Papieren mitteilen kann — ein Tag aus seinem schlichten Leben — schon vielen willkommen sein. Es ist ein Brief in Versen, etwa in der Art von Runges Briefe aus seiner Seelandsreise, nur unbeholfener, von einem viel naiveren und einfach gebildeten Menschen. Aber hat man Friedrich lieb, hat es gerade so seinen eigentümlichen Reiz. Jedenfalls hat es, wo es einem so bedeutenden, bahnbrechenden Künstler gilt, seinen kulturgeschichtlichen Wert als *document humain.*

Es findet sich in zwei Redaktionen, doch in keiner als fertige Reinschrift. Dem Papier nach zu urteilen, noch besser nach den naiv unbeholfenen Randzeichnungen, die sich da finden, muss es einer sehr frühen Zeit angehören, kurz nach seiner Ansiedelung in Dresden 1798. Wohl schon vor 1803, da wir ihn den Sommer über in Loschwitz ansässig

CASPAR D. FRIEDRICH, HARZLANDSCHAFT

MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

CASPAR D. FRIEDRICH, STURZACKER

finden. Wir treffen vielleicht das Richtige, wenn wir das Gedicht um das Jahr 1800 datieren.

❄

I. Ein Brief in Versen.

Es war die fünfte Stunde früh,
So meldete des Kirchturms Klocke,
Und matt erhellte der junge Tag
Durchs kleine Fenster meine Kammer.

Da lüftete ich das deckende Bett,
Vom weichen Lager mich hebend,
Lobpreisend den Herrn, der Ruh mir verlieh,
Beschirmt vor allen Gefahren.

Kühl war der Morgen, doch deckte ich rasch
Den Leib mit reinem wollenen Zeug.
Dann wurde gewaschen der Mund,
Gewaschen das Antlitz, die Hände.

Denn die Reinlichkeit behagt gar wohl,
Erhält gesund und warm den Körper.
Da fiel mirs ein, nach Tarant zu gehen,
Den kleinen, niedlichen Städtchen.

Drei Stunden nur liegt's von Dresden entfernt
Im schönen anmuthigen Thale
Von Bergen umschlossen, mit Buchen bekränzt
Die strebende Höhe derselben.

Gleich säuberte ich die Stiefel mir,
Zog anders mich an vom Haupt bis zu Füssen,
Versehen mit Bleistift und Papier,
Des Gummi-Elastikums nicht vergessend.

Doch wartete ich noch aufs dienende Mädchen,
Die bringen würde die warme Milch, die Semmel.
Sie kam diesmal wie gewünscht sehr früh,
Und brachte das Begehrte.

Ich schlürfte behaglich aus Meissner Tasse
Die warme Milch hinunter,
Ass dann das braun geback'ne Brot,
Sechs Pfennige war es im Werte.

Indes das Mädchen das Bett gemacht,
Zur kommenden Nacht bereitet,
Die Kammer gekehrt, wie gewohnt,
Sie weiss, ich hab's gern reinlich,

Schnell eilte ich die Strassen durch,
Auf grüne Fluhr zu kommen,
Wo freier die Luft uns reiner umgiebt,
Und fröhlich der Mensch sich fühlet.

Es perlte der Tauh in duftender Saat,
Vom Sonnenglanz erleuchtet,
Es trillerte die Lerche ihr Morgenlied,
In hoher Luft sich erhebend.

Es rauschte die wilde Weisseritz,
Kühl flüsterten durch Erlen die Winde.
Aus nahem Dorfe, Plauen genannt,
War hörbar schon des Wasserfalls Getöse.

Gleich hinter dem Dorfe erheben sich
Die Felsen zur Rechten und Linken,
Mit Bäumen und Büschen mancherlei Art
Und schwellendem Moose bewachsen.

Schön ist's vor quaderner Brücke zu stehen,
Umgeben ringsum von Felsen,
Wo durch der Brücke Bogen man sieht
Die weisse Buschmühle liegen.

Das tosende Wasser stürzt schäumend sich
An rauer Granitwand hinunter.
Man höret sein eigenes Wort kaum noch,
Auch nicht der Mühle Geklapper.

Und weiter ging ich im Grunde fort,
Bewundernd die schöne Umgebung
Von Felsen und Bäumen, von Gärten und Wiesen,
Mich freute die Klarheit des Spiegels im Wasser,

Das Läuten der Kühe, die weidenden Schafe,
Die hüpfende Ziege im Grase,
Das Krachen der schwerbeladenen Wagen,
Das Wiehern der muthigen Hengste.

Gott Grüss euch, nickten freundlich mir zu
die Männer, Weiber und Mädchen.
Schön Dank, erwidert ich, rückte den Hut
Und lachte hin zu den Mädchen.

Die grosse Hälfte des Weges
War bereits zurück schon gelegt,
Da setzt ich mich hin, zu zeichnen
Den Windberg, den höchsten der Gegend.

Es rollte ein Wagen vorbei
Voll geputzter Herren und Damen,
Recht fröhlich schienen sie alle,
Laut schäckernd rief einer mir zu:

Nehmen Sie uns doch mit ab!
Nehmen Sie mich lieber mit auf!
Erwidert ich schnell und geschwinde
Rasch rollte der Wagen vorbei.

Drauf gieng es weiter im Grunde fort,
Die Felsen wurden höher und schöner,
Es krachten die Tannen auf luftiger Höhe,
Im Thale lispelten die Birken.

Hoch über der Berge Gipfel schwebte
Die Weihe in stolzen Zügen,
Auf blumiger Wiese an kühlender Quelle
Erthönten der Nachtigall Lieder.

Ich hörte halb — es war auf elf —
Die Klocke im Thurme schon schlagen,
Drauf sah ich auch bald die alte Burg
Am felsigen Abhange liegen,

Die Kirche nachher, den spitzigen Thurm
Mit blinkendem Kreuze und Fahne,
Sehr fest gebauet, auf felsigem Grund,
Wohl deutend auf die Religion so sie lehrt.

Ich kam ins Städtchen, doch weilte ich nicht,
Gieng gleich hinauf zur Ruine,
Der schmale Fusspfad den Felsen hinan
Führt mich an der Kirche vorüber.

Ich trat ins offene Gotteshaus
Voll Rührung und Andacht im Herzen,
Blieb vor des Altars Stufen stehn
Zum Gebet die Hände gefaltet — —
— — — — — — — — — — — — — —

Nun ging ich weiter der Burg zu,
Die stolz in Trümmern noch pranget
Mit Pfeiler und Bogen und hohem Gemäuer
In grauer Zeit noch erbauet — — —

Schön ist von dieser Höh zu schauen
Des Schöpfers Werke umher.
Das Thal in drei Arme teilet sich
Nach Norden, Osten und Westen.

Die waldigen Höhen, die schroffen Felsen,
Die fruchtbaren Acker und Wiesen,
Und unten das Städtchen, sehr reinlich und nett,
Wer kann die Schönheit beschreiben?

Im Innern der Ruine war einfach und edel
Ein kleiner Altar errichtet,
Der Dankbarkeit war er geweiht,
Wie seine Inschrift lehret.

Wenn Wanderer du die Pracht der Auen
Von hier mit Freuden schauest,
So zoll auch hier dein Dankgefühl
Dem Schöpfer der Natur.

Spend' was dir ward, wenn wenig nur
Den Armen, deinen Brüdern,
Und preise Gott, der diese Freude
Dir heute hat verliehen.

Ich zollte, auch wenn wenig nur,
Mit frohem Herzen ihm,
Sah dann umher noch einmal hin
In Gottes schöne Werke.

Und dacht an Dich, Du guter Heinrich,*
An Dich, Du lieber Preef**
Und wünschte still im Herzen noch einmal
Diese Freud mit Euch, ihr guten, zu geniessen.

* Eines der Brüder Caspar Friedrichs in Greifswald.
** Kaufmann Präfke, entfernter Verwandter.

Nun ging ich links das Feld hinab,
Die Klocke hat zwölf geschlagen,
Zum Gasthof, der braune Hirsch genannt,
Der Mahlzeit mich erfreuend.

Wollt Ihr auch wissen, was ich ass?
So will ich's auch erzählen:
Erst Supp, dann Rindfleisch mit Kohl,
Kottlet und Brot und Bier.

Ich trat nunmehr den Rückweg an,
Damit ich's kurz erzähle,
Und nahe an der Königsmühle,
Die vorher nicht erwähnet,

Hört ich der Hörner muntern Ton,
Das Echo von den Felsen,
Drei Männer waren's, die sich zur Freud
Und vielen andern bliesen.

Vier Mahler traf ich auch noch an
Und grüsste sie und brachte dem einen
Viele Grüsse von seinem Freund aus Rom
Er hat an mich geschrieben.

Die Stadt hatt' ich bereits erreicht,
Durcheilte schnell die Gassen
Nach Crämers hin, mich hungerte,
Das Abendbrod zu essen.

II. Ach des Himmels blauer Bogen!

Ach des Himmels blauer Bogen
Ist mit düstern Wolken umzogen,
Und der Sonne heller Glanz
Verbirgt sich ganz.

Meines Lebens frohe Stunden,
Meines Lebens einziges Glück
Sind mit Dir Geliebte verschwunden
In den Erden-Schoss zurück.

Sieh des Sturmes Schrecken-Macht
Beugt die Eiche, dass sie kracht,
Und die Rose auf schöner Aue
Ist geknickt vom Regen, schaue!

Thränen sind mein Loos geworden,
Weinend schau ich in dein Grab,
Gott, wie wird es mit mir werden,
Sieh doch gnädiglich herab!

Durch die düsteren Wolken bricht
Blauer Himmel, Sonnenlicht,
Auf den Höhen, in dem Tal
Singt die Lerche und Nachtigall.

Gott, ich dank Dir, dass ich lebe
Ewig nicht für diese Welt.
Stärk mich, dass mein Geist sich hebe
Auf zu deinem Sternen-Zelt.

Es schlug halb zehn, wie ich wieder
Zu Hause mich verfügte
Ins Bett mich legt und ruhig schlief.
Ob ich geschnarcht? Das weiss ich nicht.
Ihr wollt's wohl auch nicht wissen?

❀

Schon vor langer Zeit hab ich eine Reimerei gemacht, hier ist sie:

Schöpfer aller Elemente
Tronend überm Sternenzelte,
Dich zu lieben, Dir zu leben
Will ich ewig mich bestreben.

❀

III. Abendstimmung.

Ich trat so eben aus einem dunklen, finsteren Wald und befand mich auf einer ziemlichen Anhöhe. Vor mir im Thale, von fruchtbaren Hügeln umgeben, lag sie gar freundlich da, die niedliche Stadt, und im Abendglanze blinkt der neu gedeckte Schieferthurm. Durch die üppige blumenreiche Wiese schlingelte sich die Elster, gar lieblich zu schauen. Und hinter den Hügeln lagen Berge und hinter den Bergen ragten Felsen hervor; und so lag Fels an Fels gereiht bis weit hinaus in luftige Ferne. Voll hoher Freude stand ich lange da, und sah hinaus in die schöne Gegend, sah wie die Heerden der Rinder und Schafe dem Städtchen sich naheten, sah wie die fleissigen Schnitter mit den blinkenden Sensen Elsterwerda zu eilten. Da wurde ich eingedenk die schönen Mädchen, so ich vor einigen Monathen bei meiner Durchreise gesehen, und schnell eilte ich, ehe's dunkel wurde, dem Orte zu. Langsam ging ich durch die stillen Gassen des Städtchens, und sah auch einige der schönen Mädchen; es waren dieselben so ich schon gesehen.

Durch die klaren Fensterscheiben konnt ich sie gar deutlich erblicken
Und sie kaum einen freundlichen Gruss zunicken,
als sie sich plötzlich rückwärts wanden
Und schamroth verschwanden.

❀

IV. Nebensache hin Nebensache her!

Nebensache hin Nebensache her! nichts ist Nebensache in einem Bilde, alles gehört unumgänglich zum Ganzen; darf also nichts vernachlässiget werden. Wer dem Haupttheile seines Bildes nur dadurch einen Werth zu geben weiss, dass er andere untergeordnete Theile in der Behandlung vernachlässigt; mit dessen Werk ist es schlecht bestellt. Alles muss und kann mit Sorgfalt ausgeführt werden; ohne dass jeder Theil sogleich gesehen zu sein sich aufdringt. Die wahrhafte Unterordnung liegt nicht in der Vernachlässigung der Nebensachen zur Hauptsache; sondern in der Anordnung der Dinge, und Vertheilung von Schatten und Licht.

Faksimile.

❀

V. „Seit den letzten dreissig Jahren.“

Es ist einmal die Richtung unserer Zeit, sich überall in starken Färbungen zu gefallen und auch

CASPAR D. FRIEDRICH, SONNENAUFGANG IN NEUBRANDENBURG

CASPAR D. FRIEDRICH, LANDSCHAFT

MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

die Mahler überbieten sich einander darin, nicht etwa bloss, dass sie die Baken und Lippen ihrer Bildnisse schminken; sondern sogar die Landschaftsmahler übertreiben die Farben und schminken Bäume, Felsen, Wasser und Luft, wenigstens übertreiben sie in so weit als sie nicht vermögend sind mit den geringeren Mitteln so ihnen zu gebothe stehen die angefangene Schminkerei in Verhältniss zu einander durchzuführen. Als Gegensatz erinnere ich der Zeit, wo man die Farbe fast ganz unbeachtet liess, und die Oehlmahlereien damals Sepia-Zeichnungen glichen, denn die braune Farbe war einzig vorherrschend darin. Später wurde diese von der blauen Farbe verdrängt, und diese wiederum von der violetten, und endlich kam die in der Landschafts-Mahlerei fast ganz verdrängte grüne Farbe auch an die Reihe und Anerkennung, die doch in Natur so vorherrschend ist. Gegenwärtig werden alle Farben zu gleich in Anspruch genommen. Diese angedeutete Bahn hat der wechselnde Sinn der Menschen seit den letzten dreissig Jahren durchlaufen, um sie vielleicht noch einmal von neuem zu durchlaufen. Uebel ist es für diejenigen, so entweder nicht mitkönnen oder wollen. Ihre Arbeiten werden gegenwärtig wenigstens übersehen und nicht beachtet. Aber wie sie sich auch sträuben mögen, der Hauptrichtung der Zeit müssen dennoch alle mehr oder weniger huldigen. Dies bezeugen die Bilder von N N, sie sind jetzt doch mehr gefärbt als sonst. — Wer aber regiert mit unsichtbarer Hand die Richtung der Zeit und lenket den Sinn so vieler zugleich auf ein Ziel, bald hier hin, bald dort hin? Mehr als blosser Zufall ist es doch wohl? Ich spreche zwar hier von unbedeutenden Dingen; aber dieselbe unsichtbare Hand leitet vielleicht auch nach selben Gesetzen die grösseren Weltbegebenheiten. Die Menge folgt unbewusst und der Einzelne muss selbst gegen alle Neigung zum Ganzen das seine beitragen.

❊

VI. „Ich spinne mich in meiner Puppe ein."

... Ich bin weit entfernt denen Forderungen der Zeit, wenn es nicht anders blosse Mode ist, entgegen zu arbeiten und gegen den Strom an schwimmen zu wollen; sondern lebe viel mehr der Hoffnung, dass die Zeit ihre eigene Geburt vernichten wird, und das bald. Aber noch weniger bin ich so schwach gegen meine Ueberzeugung denen Forderungen der Zeit zu huldigen. Ich spinne mich in meiner Puppe ein. Möge andere ein gleiches thun, und überlasse es der Zeit, was aus dem Gespinste herauskommen wird; ob ein bunter Schmetterling oder eine Mode.

DAS OPERNHAUS FRIEDRICHS DES GROSSEN UND SEIN ERBAUER G. W. von KNOBELSDORFF

VON

HANS MACKOWSKY

F*riedericus Rex Apollini et Musis* heisst die Weihinschrift auf dem Giebelfelde des berliner Opernhauses. Apollo war der Gott, den Friedrich in seinen Jugendtagen am feurigsten verehrte. Mitten in der väterlichen Mark, darin nur die Kommandorufe und die Jagdhörner widerhallten, hatte der Prinz dem Lichtgott und Musenführer ein bescheidenes Arkadien bereitet. Dies Reich erstreckte sich zwischen den Gestaden des ruppiner und des rheinsberger Sees. Der Reigen der Musen schwebte durch die anmutigen Gründe der ruppiner Schweiz, um bald den „Garten am Wall" in Neu-Ruppin, bald die Rokokogemächer im Schlosse zu Rheinsberg heimzusuchen. Im Garten am Wall hatte Knobelsdorff auf prinzlichen Befehl einen zierlichen, auf sechs korinthischen Säulen ruhenden Pavillon mit flachgewölbtem Dach errichtet, den die vergoldete Statue Apollos krönte. Heitere Sommermonate brachte hier der Kronprinz mit seinen Getreuen zu. Nach dem anstrengenden Dienst des Tages sass man abends zu Tafel, während der zart durchdringende Geruch der Levkojen in die offene Halle hereinschwebte. Und in Rheinsberg an der Decke des in Stuck und Spiegeln prangenden Konzertsaals fuhr, von Pesne's Meisterhand leicht hingemalt, Apollo „der junge Leuchteprinz" auf

strahlendem Wagen einher, die Schatten der Finsternis vertreibend.

Apollo und dem ganzen Chor der Musen hat Friedrich, sobald er König geworden war, den grössten und weihevollsten Tempel in seiner Haupt- und Residenzstadt errichten lassen. Die Entwickelung der berliner Oper, über die wir ein treffliches Buch von Louis Schneider besitzen, geht parallel mit der Pflege der Musik am preussischen Königshofe. Bis auf Friedrich II. haben sich dieser Pflege mehr die fürstlichen Frauen als die Träger der Krone angenommen. Selbst einem so prunkliebenden Herrscher wie König Friedrich I. waren Oper und Musik doch keine ästhetischen Bedürfnisse. Er unterstützte beide nur aus dem Vergnügen an grossartiger dekorativer Entfaltung, mehr in Nachahmung fremder Vorbilder, vor allem des französischen und des benachbarten sächsischen Hofes. So hielt er streng darauf, dass der kgl. Kunstpfeiffer, der alltäglich zweimal vom Schlossturm herab zu blasen hatte, „jeder Zeit künstliche, gute und zierliche Musik, insonderheit allemal einen Psalm aus dem „Lobwasser" vortrug und sich dabei zur Abwechslung auf verschiedenen Instrumenten hören liess, damit man spüren könne, „dass zwischen dem Abblasen bei Hofe und dem so in der Stadt geschieht, ein Unterschied sei". Des Königs sonderliche Freude aber waren seine „Blechpfeifer", jenes Corps von Trompetern und Paukern, die Tusch blasen mussten, wenn an der üppigen Tafel eine Gesundheit ausgebracht wurde.

Für die Oper sorgte ein stattliches Personal, dessen Verzeichnis nebst Gehaltangabe aus den Jahren 1711 und 1712 noch erhalten ist. Die pomphaften theatralischen Vergnügungen des Hofes, die vor allem bei Gelegenheit eines fürstlichen Beilagers im Mittelpunkt der Festlichkeiten standen, fanden im zweiten Stock über dem kgl. Reitstall in der Breiten Strasse statt. Im Ballet wirkte die Hofgesellschaft, oft in den prächtigsten, kostbarsten Kostümen mit. Neben deutschen Sängerinnen traten italienische Kastraten auf; die Dekorationen entwarf Eosander von Goethe, und der Geheimrat Johann von Besser dichtete den Text. Fand keine Oper statt, so bestellte Sophie Charlotte, die kunstliebende Königin, die Kammermusici hinaus nach Charlottenburg zum Abendkonzert.

Natürlich war bei den grossen Festlichkeiten der Hof unter sich. Das berliner Publikum suchte in dem Hessig'schen Hause, Poststrasse 5, sein Schaubedürfnis zu stillen an Stücken, die meist aus Hamburg herüberkamen. Dem Theaterteufel verfielen die lebhaften Berliner gleich bei der ersten Versuchung so unheilbar, dass weder Predigten von den Kanzeln, noch zornige Broschüren gegen die „Operisten" die Freude an den „schwärmerischen

DAS OPERNHAUS

Representation des Bas reliefs dans les deux Frontons

Masqueraden und Schwein-ygeleyen" ausrotten konnten.

Mit gewohnter soldatischer Strenge trat Friedrich Wilhelm I. gegen das Unwesen auf. Von jeher war seinem klaren, nüchternen, sparsamen Sinne der unnütze und sittenverderbende Prunk der Oper verhasst gewesen. Nie verwand er die Lächerlichkeit, dass er als junger Kurprinz in einem allegorischen Ballet als Cupido, mit dem Pfeil, dem Bogen, rosenbekränzt und in hochgeschürzter Tunika mitzutanzen gezwungen worden war. Trommeln und Pfeifen und dann wieder ein munteres Jagdgetön war seinen Ohren die liebste Musik. So räumte er denn gründlich mit den väterlichen Liebhabereien auf. Die Blechpfeifer wurden gleich nach dem Leichenbegängnis unter die Kavallerieregimenter verteilt. Die kgl. Kapelle wurde aufgelöst, nur der eine riesengrosse Gottfried Pepusch fand die Gnade als Stabshautboist in die rote potsdamer Garde gesteckt zu werden. Das Theater auf dem Stallplatz liess der König zu einer Montierungskammer umwandeln, und nur gelegentlich belustigte ihn im Schloss eine Truppe italienischer Intermezzospieler, deren Besoldung auf monatlich 148 Thaler 18 Groschen 4 Pfennig zusammengestrichen war.

Zu den Sorgen, die der Kronprinz ihm machte, gehörte auch Friedrichs Neigung zur Komödie und zum Flötenspiel. Man weiss, wie sehr dies den Bruch zwischen Vater und Sohn gefördert hat. Auch die Aussöhnung brachte auf beiden Seiten keine Sinnesänderung. Einmal, 1731, bricht in einem Briefe die ganze väterliche Barschheit los: „Aber, was gilt es, wenn Ich Dir recht Dein Herz kitzelte, wenn Ich aus *Paris* einen *maître de flute* mit etlichen Pfeifen und Musique-Büchern, imgleichen eine ganze Bande Komödianten und ein grosses Orchester kommen liesse, wenn ich lauter Franzosen und Französinnen, auch ein paar Dutzend *petits-maîtres* verschriebe, und ein grosses Theater bauen liesse; so würde Dir dieses gewiss besser gefallen, als eine *Compagnie Grenadiers*; denn die *Grenadiers* sind doch, nach Deiner Meinung, nur *Canailles*, aber ein petit-maître, ein Französchen, ein *bon mot*, ein Musiquechen und Komödiantchen, das scheinet was Nobleres, das ist was Königliches, das ist *digne d'un prince*. Dieses sind Deine Sentiments, wenn Du Dich recht prüfen willst; zum wenigsten ist Dir dieses von Jugend auf von Schelmen und Huren eingeflösset worden, und hast Du diese Sentiments gehabt bis in Cüstrin." Ach, er überwand sie auch nicht, diese Sentiments, der arme Kronprinz, und er flüchtete mit ihnen zu seiner Mutter und zu seiner Lieblingsschwester. Er liebte Theater und Musik wie seine „Döschens, Etuichens, bernsteinerne und andere Bagatellen", gegen die der Alte wetterte, und fand keine Freude an seines Vaters Lieblingsbeschäftigung, der Jagd. Daran konnte der König nichts ändern, so sehr es ihn schmerzte. Rührend ist der Brief an den Fürsten Leopold von Dessau, wenige Wochen vor des Königs Tode geschrieben, in dem er dem alten Waidgenossen seine besten Jagdhunde zum Geschenk anbietet, „weil ich in dieser Welt ausgejaget habe, und also die Parforce-Jagd ganz aufgeben will, um die unnützen Kosten einzuziehen, indem mein ältester Sohn auch kein Liebhaber der Jagd ist, noch werden wird."

Des Kronprinzen Augen glänzten, dachte er an den ersten grossen Eindruck, den die italienische Oper ihm gemacht hatte. Das war 1728 in Dresden am Hof August II. gewesen, wohin der Kronprinz seinen Vater begleitet hatte. Im Gefolge war ausser dem alten Dessauer noch manch' anderer Waffengenosse Friedrich Wilhelms, den Pulverrauch und Tabaksqualm gleich gut durchgebeizt hatten. Der polnischen Majestät wird es kein kleiner Spass gewesen sein, diesen auf den Drill eingestellten Augen das lüstern-galante Gaukelspiel der dresdner Hofoper vorzuführen. Die an rauhe Klänge gewöhnten Ohren fühlten sich plötzlich von den Arien und

Representation des Bas reliefs dans les deux Frontons

Recitativen der Cleofide von Hasse umschmeichelt, ganz zu schweigen von dem verführerischen Anblick des Ballets. Nur der Kronprinz sass mit weit aufgerissenen Augen da, sah staunend in den Glanz und den Flimmer der Bühne und lauschte voll Entzücken der Quantz'schen Flöte, die ihre Läufe und Triller perlend aus dem Orchester aufsteigen liess. An diesem Abend fasste Friedrich den festen Vorsatz, eine ähnliche Oper in Berlin zu gründen.

Die glücklichen rheinsberger Jahre boten vollauf Musse, diesen Plan in aller Ueberlegtheit vorzubereiten. In Knobelsdorff stand der bewährte Baumeister zur Verfügung. Aus Braunschweig wurde Graun als Komponist und Leiter der Kapelle herbeigerufen. Quantz, den der sächsische Hof nicht frei geben wollte, konnte wenigstens zwei Mal jährlich auf längere Zeit ausgeborgt werden. Den König, der so wachsam die Ausgaben des rheinsberger Hofetats kontrollierte, führte man hinter's Licht, indem ein Teil der angestellten Kammermusici als „Laquaien vor musikalische Amusements" durchgeschmuggelt wurden. Im Vordergrunde der Vorbereitungen stand natürlich der Bau in Berlin.

Nach einem unsteten Garnisonleben war Georg Wenceslaus von Knobelsdorff endlich mit seinem Infanterie-Regiment nach Berlin versetzt worden. Schon als Soldat ein fleissiger Zeichner und Landschafter, kam er nun hier mit Pesne, dem Hofmaler, in Berührung. Die Malerei, mit der König Friedrich Wilhelm in tormentis und zur Qual aufrichtiger Kunstfreunde sich die Zeit vertrieb, stellte vielleicht eine Beziehung zwischen dem König und dem kunsteifrigen Offizier her, so dass Friedrich Wilhelm es nicht ungern sah, wenn sein Sohn mit dem Lieutenant Knobelsdorff anknüpfte. Diese Aufmerksamkeit veranlasste Knobelsdorff, sich ganz dem Studium der Malerei zuzuwenden. Er quittierte den königlichen Dienst und entdeckte schnell genug sein eigenstes Talent für Baukunst. „Die Malerei," heisst es in der Eloge, die Friedrich auf den toten Freund schrieb, „leitete ihn an der Hand zur Baukunst hin."

In Neu-Ruppin und in Rheinsberg legte er die ersten Proben seiner Kunst ab, und freundschaftliche Fäden wurden zwischen dem Bauherrn und dem Architekten angesponnen. Aber Knobelsdorff war kein bequemer Freund. „Un homme d'un abord et d'une physiognomie un peu austère; son extérieur n'a rien de galant ni de fort maniéré" sagt Bielfeld. Im vertrauten Gespräche nannte man ihn „le gros Knobelsdorff", und seine Knorrigkeit trat oft in Gegensatz zu den höfisch-feinen Manieren, die der junge Prinz damals noch beliebte. „Er sah", sagt Friedrich von dem Freunde, „die Höflichkeit wie einen Zwang an und floh alles, was seine Freiheit zu beeinträchtigen schien." Vor seiner rauhen Aussenseite traten die grossen Eigenschaften seines Inneren, die Reinheit seiner Seele, sein heller Verstand, seine gerade Rechtlichkeit, bescheiden zurück. Wie so vielen wohnte auch diesem grossen Talent eine Empfindlichkeit inne, die Friedrich mit zunehmenden Jahren nicht zu schonen verstand. In diesen ersten Zeiten ging aber alles noch glatt ab. Friedrich sah zu Knobelsdorff wie zu seinem künstlerischen Mentor empor, und Knobelsdorff liess es bei aller Aufrichtigkeit nicht an Artigkeiten fehlen, die aus so unbestechlichem Munde dem jungen Kunstenthusiasten doppelt wohlthaten. Auch in musikalischen Angelegenheiten hatte Knobelsdorff Urteil und Geschmack. Und so schickte ihn denn Friedrich 1736 nach Italien mit dem doppelten Auftrag, die dortige Baukunst zu studieren und sich nach Sängern für die prinzliche Oper umzusehen.

Wir besitzen aus dieser Zeit die geistreichen, amüsanten, stellenweise entzückend libertinen Briefe, in denen der président de Brosses seinen Freunden und Freundinnen Italien im Jahre 1740 schildert; fast überall ist italienische Kunst und Kultur, auch die wälsche Unsitte in ihrer naiven Unverstecktheit

dem glatten französischen Wesen vorgezogen. Vergleicht man damit die ausführlichen Briefe Knobelsdorffs, so hört man die echt märkische Mischung von Ironie und Entrüstung, die diesem feinen Geiste gewiss zum Vergnügen des prinzlichen Adressaten aus einer etwas ungelenken Feder floss. Das Meiste da unten missfiel dem geraden Sinn des Deutschen, der voraussetzungslos gekommen war und viel zu schnell reisen musste, um die fremde Art verstehen zu lernen. „Ihr grösstes Wissen", schreibt er von den Italienern, „bestehet in einer Arglistigkeit, dem Nechsten zu berücken." Er tadelt ihren Geschmack in der Musik, die ihnen nicht lärmend genug sein kann. „Die hiesige *Instrumental-Musique*", schreibt er aus Rom, „hat mich noch niemahls in Verwunderung gesetzt und ich wünschte denen Römern ein Ruppinsches Konzert hören zu lassen." In Venedig fand er die beste, in Florenz die schlechteste Oper. Auch der bildenden Kunst steht er kritisch und ohne alle konventionelle Begeisterung gegenüber. Lange vor Winckelmann entdecken diese klar sehenden Künstleraugen schon die Überlegenheit der griechischen vor der römischen Antike. Er preist, wie viel die Griechen „in denen Antiquen" die alten Römer übertroffen und bejammert, „dass der erste Christl. Kayser Constantinus magnus nicht solchen guten Gusto in denen Wissenschaften, wie in der Religion gehabt, alle Heydnische Tempel zerstören und von diesen vortrefflichen Trümmern dem wahren Gott so schlechte und *miserable* Kirchen erbauen lassen, dass man sich verwundern muss, wie bey dem Auffgang des Lichts des Glaubens der Verstandt in allen übrigen Wissenschafften in solche Finsterniss gerathen, dass er sich würklich noch biss diese Stunde bei denen Italiänern nicht wieder erholen kann." Als vornehmstes Bauglied erschien ihm die Säule, vor allem die corinthischer Ordnung. Seine Entwürfe verwenden sie mit Vorliebe und meist als majestätische Dekoration in Form der prachtvoll entwickelten Flucht gekuppelter Säulenpaare.

Der italienischen Reise folgte nach Friedrichs Thronbesteigung im Herbst 1740 ein zweiter Studienausflug nach Frankreich. Auch hier bewahrt Knobelsdorff seinen kühlen kritischen Blick und bleibt unbestochen von dem modischen Geschmack, dem sein Gönner in dilettantischer Unfreiheit sich unterordnet. Von den Malern gefällt ihm der streng antikisierende und landschaftlich stimmungsvolle Poussin am besten. Als Baumeister lobt er Perrault und bewundert die Ostfaçade des Louvre, in der eine grosse Tempelarchitektur ebenfalls mit korinthischer Säulenhalle aufgebaut ist. Wenn er von den Italienern die Effekte des Aussenbaues gelernt hatte, so sah er den Franzosen „die Einteilung, Bequemlichkeit und Verzierung der Zimmer" ab.

In der vollen Reife seines Talentes, mit solchen Kenntnissen ausgerüstet, so gefestigt in seinem persönlichen Geschmack, macht sich Knobelsdorff nun an die Baupläne zum berliner Opernhaus. Der Folioband, der die erst 1743 datierten Risse enthält, befindet sich im Besitz des kgl. Kupferstichkabinets zu Berlin, nachdem das Convolut früher dem Historiographen der berliner Oper, Hofrat Louis

Schneider, gehört hatte. Unsere Abbildungen geben diese sauberen, dabei keineswegs malerisch reizlosen Federzeichnungen wieder. „J'ai l'honneur", heisst es in der Widmung, „de présenter a Vôtre Majeste les Plans de la Maison de l'Opera qu' Elle a formé Elle même et dont il Lui a plu de me confier l'Execution."

Dennoch wäre es ein Irrtum, wie L. Schneider gethan hat, zu folgern, „dass der König selbst die Pläne entworfen". Es heisst keineswegs den Ruhm des grossen Königs antasten, wenn man ihm eine selbständige Durcharbeitung eines architektonischen Gedankens nicht zutraut. Manger in der „Baugeschichte von Potsdam" (1789—90, S. 542) weist dem Könige den ihm zukommenden baukünstlerischen Anteil gerecht an, indem er berichtet: „Die ersten vierzig Jahre Seiner Regierung war Er Selbsterfinder und Vorzeichner der Aussenseiten zu den erbauenden Schlössern, pübliken, privat- und ökonomischen Gebäuden von einiger Wichtigkeit, ebenso als zur Verzierung und Meublierung der inneren Gemächer in den Ihm besonders eigenen Gebäuden; in den letzten Jahren nahm Er es hierinnen nicht so genau." Man muss sich nur des unbeholfenen Risses für die Anlage von Sanssouci und seinen Terrassen von des Königs Hand erinnern, um zu wissen, wie Friedrich seine Idee angab, und was alles dem ausführenden Baumeister zu schaffen blieb aus einem „plan que Sa Majesté a formé Elle-même".

Der Grundriss ist jedenfalls ganz Eigentum Knobelsdorffs. Ihm schwebte dabei ein grosser für die königlichen Redouten bestimmter Saalbau vor, in dem auch Oper stattfinden könnte. So sorgte er dafür, dass Bühne und Parterre gleichmässiges Niveau bekommen könnten, und dass der in einer halben Ellipse angelegte Zuschauerraum mit der Bühne einen einzigen grossen Saal ausmachte. Diesem Riesensaal legte er einen kleineren vor, in den der Hof sich zurückziehen und das Mahl einnehmen könnte. Vier Ränge von zimmerartig geschlossenen Logen stiegen übereinander auf, und die Treppen dahinter wurden so breit und bequem angelegt, dass man sich von Porteurs bis in den obersten Rang hinauftragen lassen konnte. Der Platz für den König war im Parterre, wo nur zwei Reihen Sessel standen, während die königliche Loge im ersten Rang der Königin und den Prinzessinnen bestimmt blieb. Diese Loge hatte drehbare Wände, die bei der Redoute fortgeschoben werden konnten und eine freie Verbindung zum vorderen sog. Apollonischen Saal öffneten. Ein weitgespannter flacher Triumphbogen umschloss die Bühne. Das Proscenium, der „Vordergrund", wie man es nannte, trat mit gebogenen Seitenwänden weit vor. Corinthische Pilaster dienten als Gliederung. Nach weggeräumten Coulissen glich auch die Bühne einem grossen Saal, den eine prachtvoll entfaltete Kolonnade umschloss. In der Rückwand zu beiden Seiten der grossen Mittelthür öffneten sich Nischen, in denen Najaden kleine Wasserstürze aus ihren Urnen gossen. Sein Gegenstück fand dieser Raum in dem vorderen apollonischen Saal; die grossen Fenster wechselten mit Nischen, zwischen denen Satyrhermen eine Galerie für die Zuschauer stützten. In den Nischen standen Oefen mit Vasen darauf als wirkungsvolle Dekoration.

Hier im Innern des Opernhauses hat man die beiden vornehmsten Elemente des Baustils von Knobelsdorff beisammen: die Kolonnade, die in allen seinen Entwürfen vom rheinsberger bis zum dessauer Schloss vorkommt, und die Satyrherme, die auch an der Façade von Sanssouci den Hauptschmuck bildet.

SCHLUSS IN DER NÄCHSTEN NUMMER

CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Bei Paul Cassirer waren zwei Bilder von Courbet ausgestellt, sehr verschieden von einander. Das eine, sehr grosse, stellte zwei Ringer dar. Es war etwas in ihm, das dem Profanen imponierte: Fabelhafte Stärke (wie bei den Athleten, so beim Maler), jedoch eine Stärke, die so wenig unseren Ideenkreis tangierte, wie sich Sport und Kunst berühren. Was sagte uns dieser Aufwand von enormer Kraft? Höchstens gefiel uns die Souveränität, mit der Courbet das Thema gemeistert hatte — die Leichtigkeit, die Mühelosigkeit, mit der er diese Gestalten, die wir, von akademischen Malern vorgeführt, so oft verquält dargestellt gesehen haben, uns jetzt spielend nahe brachte. Aber der Eindruck des uns nicht Interessierenden blieb. Das Thema des Bildes muss wenigstens genannt werden: Es zeigte zwei stämmige Ringer, mit prachtvollem Spiel der Muskeln, auf einer Wiese sich übend, hinten schien eine Tribüne aufgebaut, mit Zuschauern darin, und man sah Bäume und blauen Himmel. Das Landschaftliche und die Tribüne machten den Eindruck, aus dem Handgelenk hingemalt worden zu sein. Deutlich empfand man von den beiden Männern allein, dass sie in der Ergriffenheit vor der Natur gemalt waren. Nein, dieses Bild war kein Ganzes; und diejenigen, die gerade dieses Bild von Courbet rühmten, haben sich geirrt. Es ist denn auch ein frühes Jugendwerk.

Das zweite Bild Courbets lehnte sich bescheiden an das erste an, auch fand es nicht so viel Anklang wie das erste, dabei war es tausendmal besser und einfach wunderschön. Ein Sonnenstrahl war hier festgehalten und ins Bild gebannt; ein Sonnenstrahl, der mit sehr viel Kunst stark umrahmt war, so dass er hell aus dem Dunkeln sich heraushob. Der Lichtstrahl fiel auf Gesicht und Unterarm eines sich am Rande eines Flusses der Beschaulichkeit hingebenden Mädchens. Das Vegetative in ihr war — dem Wesen Courbets gemäss — ganz wunderschön und selbstverständlich zum Ausdruck gebracht. Hier nun erlebten wir die Magie der Kunst. Das Bild ist voll von veralteten Dingen. Die Dame hat ein braunrotes Kleid an (etwa das Braunrot, das bei Rembrandt vorkommt). Sie lagert an einem Ufer, das voll bräunlicher (konventioneller) Töne ist. Wohl ist der Fluss selbst in seinem grünlichen Schimmer prachtvoll naturwahr gegeben; aber wiederum der Sonnenstrahl — von dem unsere Bewunderung des Bildes ausging — ist doch recht

gelblich, wie ranziges Öl nicht gerade, jedoch wie die Sonne erscheint wenn ein alter Maler gleich Reynolds sie giebt... und doch entzückte uns das Bild bis in die Poren. Es wirkte auf uns so inflammierend wie es der neueste Monet thäte. Denn der Fortschritt in der Kunst bedeutet nichts gegenüber der Qualität. Das sah man wieder einmal hier.

❋

Die münchener Pinakothek hat ein wundervolles, keckes Porträt von Frans Hals erworben. Es stellt einen Mann dar, der etwas Gesetztes und doch Kühnes hat; einen Mann voll Schalkhaftigkeit im Ausdruck; überlegen und meisterhaft.

❋

Die Ausstellung des Künstlerbundes wird nun, wie es heisst, bestimmt im Gebäude des Museums in Weimar stattfinden. Das Museum als solches bleibt bis zum 15. Oktober geschlossen, was auch schon durch die Renovierungsarbeiten bedingt ist. Ein grosser Teil der Kunstwerke des Museums wird während dieser Zeit im Fürstenhause untergebracht. H.

❋

Paul Kristeller, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1905, Bruno Cassirer VIII u. 595 S.

Die beiden Formen der graphischen Kunst, die bis zum Ausgange des achtzehnten Jahrhunderts bekannt gewesen sind, haben frühzeitig eine reiche Litteratur hervorgerufen. Mehrere Hauptwerke, bis auf die Gegenwart unentbehrlich, sind am Eingang des vorigen Jahrhunderts entstanden. Sieht man freilich auf den Charakter der wissenschaftlichen Litteratur von Kupferstich und Holzschnitt, so überzeugt man sich rasch, dass der praktische Standpunkt des Sammlers nahezu ausschliesslich berücksichtigt worden ist. Das grosse Werk von Bartsch giebt das beschreibende Verzeichnis der Künstlerwerke; die Monographien auf diesem Gebiet dienen meist dem Zweck, den Sammler über die einzelnen Blätter eines gegebenen Meisters, über die Plattenzustände und was sonst über Verschiedenheit und Wert eines Blatts entscheidet, aufzuklären.

Gegenüber dieser beschreibenden Litteratur ist die zusammenfassende Darstellung ganz auffallend gering. Es genügt in dem Litteraturverzeichnis, am Schluss von Kristellers Buch, einen Blick auf die Rubrik „Geschichte des Bilddrucks" zu werfen. Vielleicht nur Friedrich Lippmanns Buch ‚der Kupferstich', in der Serie der Handbücher der königl. Museen erschienen, löst die — schwierige Aufgabe (allerdings in musterhafter Weise) zur ersten Orientierung vorzubereiten. Das korrespondierende Handbuch des Holzschnitts ist nie erschienen.

Das Buch, das Kristeller nunmehr abgeschlossen hat, darf allein aus dem Grund auf allgemeinre Beachtung rechnen, weil es der erste Versuch ist, das ganze, ungeheure Material wissenschaftlich zu verarbeiten.

Niemand war unter den Kunsthistorikern durch seine Vorstudien mehr geeignet die ungemein schwierige Aufgabe in Angriff zu nehmen. Fast alle früheren Arbeiten der Verfasser behandeln einzelne fundamentale Fragen aus dem Gebiet der graphischen Künste; für den italienischen frühen Kupferstich hatte er sich längst den Namen des besten Kenners erworben; zugleich hatte er durch seine Thätigkeit an verschiedenen namhaften Kabinetten die Kenntnis über das ganze Gebiet erworben, die man nur in solcher praktischen Ausübung des Berufs gewinnen kann.

Das Buch, das jetzt, reich illustriert, handlich trotz der Ausdehnung, die das Thema notwendig machte, vorliegt, wird für lange Zeit das jedem Forscher und Kunstfreund unentbehrliche Handbuch bleiben. Denn der eine findet hier, kurz zusammengefasst und verarbeitet, was wissenschaftliche Einzelarbeit herausgebracht hat, der andere wird sich anregen lassen, dieser oder jener Erscheinung sein Interesse zuzuwenden, die bei der Fülle des Materials und der Schwierigkeit sich zu orientieren, gar zu leicht entgeht. Mit Recht hat der Verfasser im Vorwort diesen Zweck besonders betont. Keine Wissenschaft hat mehr, als die unsere die Pflicht, den lebendigen Zusammenhang mit der grossen Zahl der „nur Kunstgeniessenden" zu bewahren. Mit der Forschung allein, dem Entdecken neuer Thatsachen ist das wenigste gethan.

Kristeller hat die natürlich sich ergebende Einteilung, die nach Jahrhunderten, befolgt; innerhalb dieser wechselt die Betrachtung der beiden Techniken, wie sie in den einzelnen Ländern geübt wurden, ab. Entsprechend seiner Bedeutung nimmt das fünfzehnte Jahrhundert einen breiten Raum in der Darstellung ein. In der bescheidenen Form der Schwarz-Weisskunst spiegelt sich klar die Entwicklung, welche in den letzten Jahrzehnten dieses Zeitraums die Formanschauung in den führenden Ländern, Deutschland und Italien, durchlebte.

In mancher Hinsicht leistet schon diese Periode ihr Allerhöchstes. Für den italienischen Holzschnitt z. B. — wenigstens was Buchillustration anlangt — bedeutet das neue Jahrhundert einen Rückschritt. Dafür treten die grossen Meister graphischer Kunst auf den Plan: Dürer und Holbein in Deutschland, Marc' Anton in Italien, Lucas van Leyden in den Niederlanden. Während aber nördlich der Alpen frühzeitig ein Niedergang eintritt, bleibt in Italien durch die von namhaften Künstlern geübte Radierung auf längere Zeit hinaus eine eigentümliche, selbständig wertvolle Kunstübung lebendig.

Das siebzehnte Jahrhundert zeigt, wie auf dem Gebiet der Malerei, so auch für die graphischen Künste die Niederlande an der Spitze. Nichts von dem, was Europa

sonst hervorgebracht hat, und seien es die glänzenden Leistungen der Franzosen im Heimatlande oder in Italien (Callot, Claude Lorrain), kann sich mit der Gruppe der Stecher und Holzschneider um Rubens, kann sich mit Rembrandts Schaffen vergleichen, welches für alle Zeiten den Höhepunkt der Radierkunst bedeutet. Von hier aus reichste Anregungen nach allen Seiten — man darf sagen bis auf den heutigen Tag.

Das achtzehnte Jahrhundert, mit dessen Ausgang Kristellers Darstellung schliesst, steht unter dem Zeichen der französischen, heiteren, lockeren Kunst, neben der nur in England die reproduzierende Schabkunst eigentümlich selbständig entwickelt wird. Der Farbenstich schafft damals seine nie übertroffenen Meisterstücke. Am Schluss der Epoche steht Goyas Gestalt, vorwärtsweisend in eine neue Zeit mit neuen Kunstbestrebungen.

In klarer und reiner Sprache legt Kristeller diese Entwicklung durch fast vier Jahrhunderte dar. Man folgt ihm gern, wo er bei den Grossen verweilend ihren Stil darlegt, und wird es mit dem Zweck des Buches, eine möglichst vollständige Übersicht zu geben, entschuldigen, wenn gelegentlich mehr Namen und Zahlen genannt werden, als man aufzunehmen im Stande ist. Wo aber Gelegenheit zur Charakterisierung geboten ist, hat sie der Verfasser mit grossem Geschick benutzt; besonders gelingt es ihm in Worten die technischen Feinheiten darzulegen, die einzelnen Meistern ihre Bedeutung geben: und wie schwer sich die Sprache eben diesem anpasst, wie matt oft herauskommt, was lebendig empfunden ist, kann vielleicht nur der beurteilen, der sich selbst an ähnlicher Aufgabe versuchte. Kristellers Charakteristiken sind oft überaus anschaulich (ich verweise hier auf das, was über Callot gesagt ist). Und als ein weiteres hohes Verdienst darf hervorgehoben werden, mit wie feinem Verständnis der Verfasser die Spätitaliener, deren Ruhm ein neues Morgenrot nahe ist, begleitet.

So darf man den Verfasser unter warmer Anerkennung und herzlichem Dank zur Vollendung der so weiten, als schwierigen Aufgabe beglückwünschen.

G. Gr.

⁂

DIE GRAPHISCHE GESELLSCHAFT

Auf die im Januar d. J. ausgesandte Einladung zur Bildung einer „graphischen Gesellschaft" hat sich schon jetzt eine Anzahl von Mitgliedern zusammengefunden, die gross genug ist, um das geplante Unternehmen zu ermöglichen, und die Ausführung der beiden zunächst beabsichtigten Publikationen — der heidelberger Biblia Pauperum und des Trionfo della Fede nach Tizian — zu gestatten.

Max Lehrs, Max J. Friedländer und Paul Kristeller richten nun an alle, die sich der Gesellschaft noch anzuschliessen beabsichtigen, die Aufforderung, ihre Beitrittserklärung und ihren ersten Jahresbeitrag baldigst — bis spätestens den 15. April d. J. — an die Verlagsbuchhandlung von Bruno Cassirer in Berlin W. gelangen zu lassen. Die rechtzeitige Meldung ist für die allgemeinen Dispositionen und im besonderen für die Feststellung der Zahl der zu druckenden Exemplare notwendig. Die kleine Zahl von Exemplaren, die über die Mitgliederzahl hinaus gedruckt werden, wird vorläufig für später hinzutretende Mitglieder, die dann 25% Aufschlag zu zahlen haben, aufgespart werden, so dass in der nächsten Zeit Exemplare an Nicht-Mitglieder überhaupt nicht abgegeben werden können.

Um jenen öffentlichen Sammlungen, deren Bestimmungen die Bezahlung des Jahresbeitrages vor Lieferung der ersten Publikation nicht gestatten, die Teilnahme an der Gesellschaft zu erleichtern, erklärt sich die Verlagsbuchhandlung bereit, für solche Institute, die sich zur Zahlung des Jahresbeitrages bei der Lieferung der ersten Jahrespublikation verpflichten, der Gesellschaft gegenüber die Vertretung zu übernehmen und ihren Jahresbeitrag zu verauslagen.

Den Mitgliedern wird eine Mitgliedskarte für das laufende Geschäftsjahr zugestellt werden.

⁂

VON JOZEF ISRAELS

In einer Ausstellung in „Arti et Amicitiae" in Amsterdam finden sich Bilder von Corot, Troyon, Daubigny, Diaz, Dupré, Millet, Jacque und viele Holländer wie die Brüder Maris, Bosboom, Mauve und Breitner. In seiner vollen Glorie aber ist hier der jetzt dreiundachtzigjährige Israels vertreten. Man sieht den „Lebensabend", einen während des Sonnenuntergangs durch die Dünen wandelnden Greis, ferner seine Mondscheinlandschaft, das an Hügeln emporgebaute Tanger, in dessen Vordergrund ein Moslem die Gläubigen zum Gebet ruft, verschiedene Scenen aus dem scheveningenschen Fischerleben, besonders ein aus der Sammlung des verstorbenen Forbes zurückgekauftes Aquarell „der schüchterne Freier" (mit dem der englische Besitzer eine von dem Künstler gar nicht beabsichtigte Umtaufe vorgenommen hat, da das Bild keineswegs einen schüchternen oder verlegenen Freier, sondern die unbeholfene Jugend vorstellt, welche nur das rechte Wort nicht alsbald zu finden weiss.)

⁂

AUKTIONS-NACHRICHTEN

Bei Lepke wurden in der Versteigerung der Sammlung Zeller (Prag) unter anderen folgende Preise erzielt: Verboeckhoven, Schafe, 7500 und 4250 M., Gabriel Max, Abendglocken, 4900 M., Ahasverus, 4650 M., andre Arbeiten von Max 3400 und 2200 M., Schuster-Woldan, Largo 2050 M., Knaus, Schlittenfahrt 2000 M.

VIERTER JAHRGANG, SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. MÄRZ. AUSGABE AM FÜNFTEN APRIL NEUNZEHNHUNDERTSECHS
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

FRANZ KRÜGER, JUNGES MÄDCHEN MIT BLUMEN

AUS DER JAHRHUNDERTS-AUSSTELLUNG

Kunst und Künstler

REDAKTION: EMIL HEILBUT

VERLAG BRUNO CASSIRER

FRANS HALS IN DER ALTEN PINAKOTHEK IN MÜNCHEN

VON

KARL VOLL

Aus einer feinen münchner Privatsammlung des 18. Jahrhunderts gelangte in die alte Pinakothek ein grosses Familienbild unter dem Namen Frans Hals. Das Stück hat in der Malweise nicht die geringste Verwandtschaft mit irgend einem gesicherten Werke des Meisters, und so wurde es schon vor Jahren aus seinem Werk gestrichen. Sonderbar ist es allerdings, dass für die technisch immerhin sehr ansehnliche Leistung kein Künstlername gefunden wurde. Man hat Verspronck, Cornelis de Vos, für manche Partien Snyders vorgeschlagen; aber eine plausible Lösung der Frage hat noch niemand gefunden. Am wahrscheinlichsten ist es, dass das Bild von einem flämischen Meister gemalt wurde. Die Pinakothek führt es schon lange als ein unsicheres Werk des Frans Hals und lässt diese Erinnerung an den Namen des haarlemer Malers nur deswegen bestehen, weil die Taufe auf den Meister noch aus einer Zeit stammt, wo er so gut wie vergessen war. Vielleicht steckt in ihr doch ein Körnchen Wahrheit und ein Fingerzeig, der schliesslich helfen kann, den wahren Urheber des Bildes festzustellen.

Seit kurzem besitzt aber die Pinakothek endlich auch ein echtes und sehr gutes Werk des Frans Hals, das seiner letzten Zeit angehört und um 1650 entstanden sein mag. Es ist signiert, trägt aber leider kein Datum. Früher hing es im Mauritshuis vom Haag als eine Leihgabe des Comte de Lynden-Pallandt und wurde für 85 000 Mk. von Herrn Stolc in Haarlem erworben. Es soll Willem Croes darstellen, wie die in Deutschland lebenden Nachkommen des Mannes behaupten.

Das Bild ist klein von Umfang; aber reich an Qualität. Willem Croes sitzt in der bequemen und doch so sicheren Haltung, die Frans Hals gern für

das Arrangement des Porträts wählte, auf einem Stuhl, ein wenig von der Seite gesehen, so dass eine frische Unmittelbarkeit der Wirkung entsteht. Das Porträtmässige und die Individualität sind ausserordentlich stark betont. Der Künstler hat die Erscheinung des kräftigen resoluten Mannes offenbar mit besonderer Vorliebe behandelt, als Mensch sowohl wie als Maler. Das Porträt ist keines der technischen Paradestücke, wie sie Hals ja so manches liebe Mal gemacht hat, wenn er nicht recht von seinen Auftraggebern angeregt wurde. Es ist weit ausgeführt, wenn auch in einzelnen Teilen das Skizzenhafte der späteren Manier des Künstlers zu beobachten ist. Die Farben sind nicht mehr so opulent und luxuriös wie in seinen früheren Werken, aber viel feiner und ausdrucksvoller. Was der Künstler an der vollen Farbe spart, ersetzt er mehr als reichlich durch die luftige Behandlung von Licht und Schatten und durch die feinste Abstufung der Werte. Er hatte viel mit Schwarz und Weiss zu rechnen, da die Mode der Zeit nun einmal die schwarzen Gewänder mit den weissen Kragen und Manschetten vorschrieb. Diese damals so oft schlecht verwendeten Kontraste hat Hals alle mit ausserordentlich feinen Nuancen aufgelöst und malerisch bezwungen; dazu hat er in den Schatten noch obendrein viel mit ganz reinem Schwarz gearbeitet. Die Farben gehen alle in einem wundervoll schimmernden Grau unter, aus dem dann die wenigen bestimmten Farben wie das Rot der Wangen und Lippen doppelt lustig vorbrechen.

Von greisenhafter Schwäche, die man bei den letzten Arbeiten von Frans Hals hat konstatieren wollen, ist gar nichts zu spüren. Besonders die Zeichnung ist von ganz überraschender Schärfe und Klarheit. Die Linien sind sehr bestimmt und im wörtlichen Sinn schneidig geführt. Der Meister wird wohl schon in den Siebzigern gestanden haben, aber noch immer war er der Herr seiner Technik, noch immer hatte er das feine Auge und vor allem hatte er noch immer die frische goldklare Ursprünglichkeit der Empfindung und die alte drastische Gestaltungskraft. Er hat den Willem Croes mit sichtlicher Freude gemalt und die Freude klingt noch heute im Beschauer nach. Frans Hals ist nicht alt geworden. Er ist ein ewigjunger Meister.

FRANS HALS, PORTRÄT

ADOLF HILDEBRAND

VON

KARL SCHEFFLER

Von der Nachwelt wird Hildebrand voraussichtlich nicht anders geschätzt werden wie von der Mitwelt. Weder höher noch tiefer. Der relativ kleine Kreis Derer, die den Wert dieses Künstlers erkennen, wird sich später nicht merklich erweitern, weil nirgends in seiner Kunst allgemeine, der Deutung zugängliche Lebensgefühle dem breiteren Verständnis Handhaben bieten. Die feine, klare Kälte in seinen Werken wird auch ferner alle Vertraulichkeit oder leidenschaftliche Teilnahme fernhalten; immer wird eine Distanz bleiben, und den Betrachter peinlich die Ueberlegenheit einer unangreifbaren Reserve empfinden lassen. Die Skulpturen Hildebrands sind nicht, wie etwa die Rodins, geeignet, das Vertrauen des naiven Menschen durch einen Stoff, eine Idee: durch das Was zu gewinnen, um ihn dann unmerklich durch die Gewalt der Form: des Wie, über sich selbst zu erheben; sie wenden sich vielmehr an den Fachmann und an den kultivierten Kenner. Der erfahrene Geschmack kann nicht anders als mit hoher Achtung vor diesen Erzeugnissen eines reinen und tiefen Kunstverstandes verweilen; aber der Lebensinstinkt des Volkes wird immer ziemlich gleichgültig daran vorübergehen. In den Museen sind diesen Werken auf lange Zeit Ehrenplätze gesichert. Der Kunstlehrer führt seine Schüler dahin und spricht ihnen von den Tugenden des Könnens. Und dem Geschichtschreiber kommender Tage wird unser Zeitalter weniger arm an künstlerischem Geist erscheinen, weil dieser Bildhauer darin gelebt hat. Aber spontane Zustimmung kann seine Kunst nie erzwingen.

Was bleiben der Skulptur in unserer Zeit für

ADOLF HILDEBRAND, DAS BRAHMS-DENKMAL

Wirkungsmöglichkeiten, wenn sie verzichtet, unmittelbare Lebensbeziehungen zwischen Werk und Betrachter zu knüpfen? Einst war sie untrennbar von der Baukunst und schuf unsterbliche Werte als deren Genossin. Seit sie sich hat emanzipieren müssen, weil es eine Baukunst, die noch lebendig genug oder die schon reif genug wäre, um der Plastik würdige Aufgaben zu stellen, nicht giebt, bleibt dem Bildhauer nur übrig, seine Thätigkeit zu spiritualisieren, ein Interieurkünstler zu werden oder sich im Kunstgewerblichen ruhmlos zu verlieren. Statt des Monumentalen muss er das Intime suchen und dabei wird das Beste der reichen Traditionskraft aufgeopfert. Die einzigen Aufgaben, die heute noch den Trieb zur Monumentalität reizen können, liegen in der Denkmalsplastik; aber innerhalb dieses Gebietes ist ein künstlerischer Erfolg nur zu erzielen, wenn der Bildhauer zugleich ein bedeutender Baukünstler ist. In dem Wirkungskreis der Plastik dagegen, der heute vor allem in Frage kommt, wird so starke Unmittelbarkeit des Ausdrucks verlangt, dass die Grenzen des skulptural Darstellbaren fortwährend berührt und oft auch überschritten werden. Plastik, die zu irgend welchen Raumverhältnissen Beziehung nicht mehr hat, die das künstlerisch übersetzte Leben nicht einmal so isolieren kann, wie es beim Wandbild durch den Rahmen geschieht, muss notwendig die architektonische Haltung verlieren und malerisch psychologisch werden, muss durch poetisierende und charakterisierende Absicht ersetzen, was sie an dekorativen Elementen aufgiebt und die reichen Ueberlieferungen architektonischer Natur ungenutzt lassen. Diese Situation hat schon die geistige Physiognomie des Bildhauers verändert. Problematischen Naturen, faustischen Temperamenten, die früher zu den ganz seltenen Ausnahmen zählten, begegnet man immer häufiger in der Skulptur. Da feste Normen, ganz lebendig eindeutige Konventionen nicht mehr gelten, entscheidet allein Art und Grad des Talentes über die Resultate. Auf Schritt und Tritt hat der Künstler Fallgruben zu vermeiden. Einerseits drohen die Gefahren der Schranken- und Formlosigkeit; auf der andern Seite ist zu fürchten, dass eine Anlehnung an bewährte Ueberlieferungen, bei veränderten Zielen, die unmittelbare Ausdruckskraft schwäche. Die strenge Stilhaltung wird leicht unmotiviert erscheinen, weil die Architektur fehlt, die sie legitimieren würde; und die vollständige Hingabe an Versuche, Natureindrücke und Lebensgefühle unmittelbar lebendig in einem sehr widerstrebenden Material zum Ausdruck zu bringen, wird dem Werk leicht die notwendigste formale Würde rauben. Für keinen Künstler ist das moderne Kunstproblem noch so dunkel, wie für den Bildhauer. Seit der Barockzeit, das heisst: seit dem Erlöschen der architektonischen Produktionskraft, ist kein Bildhauer-Werk mehr entstanden, vor dem man nicht, bei aller Bewunderung und Liebe, mit einem Aber die Betrachtung schliessen müsste. Rodin muss sicher ein Genie genannt werden; aber auch seinem Gesamtwerk haftet etwas Problematisches an. Er ist verdammt nach der einen Seite zuviel zu thun, während Hildebrand nicht anders kann, als nach der andern Seite zu übertreiben.

Der Eigenart Hildebrands scheint das architektonische Gesetz der Skulptur zu wichtig, als dass es unter irgend welchen Umständen aufgegeben

ADOLF HILDEBRAND, KUGELWERFER

oder nebensächlich behandelt werden dürfte. Nichts ist ihm schrecklicher als Formlosigkeit und Willkür. Doch fällt er dann in den Fehler vieler Künstler, das für sich als notwendig Erkannte für eine Notwendigkeit der Kunst überhaupt zu halten. So unzweifelhaft wahr die Behauptung ist, die Skulptur könne ohne strenge Formgesetze nicht bestehen, so strittig ist der Weg zu diesen Gesetzen. Der Meinung des wortgewandten Hildebrand, die neue Form könne nur aus einer schon vorhandenen hervorgehen und als brauchte man eine neue Sprache, um etwas Neues zu sagen, darf der Satz entgegengestellt werden: alle grosse Form geht aus dem Chaos hervor. Wenigstens gilt das für die Urformen, von denen aus die Abarten sich entwickeln. Und um etwas anderes als um solche primäre Formen kann es sich heute kaum handeln, wenn man das Schicksal der Skulptur in seiner ganzen Bedeutung meint. Der kritische Kunstverstand reicht wohl aus, den noch vorhandenen Kunstbesitz in sehr würdiger Weise zu mehren, aber er kann nicht entscheidende Neubildungen hervorbringen. Wo nichts zu gähren, ist auch nichts zu klären. Das vom Leben erregte Gefühl, der Ueberschwang der Leidenschaft, die höchsten Anspannungen des Willens allein können lebendige Formkeime einer neuartigen Schönheit pflanzen. Diese zu entwickeln und klar ins Licht einer Schönheit zu setzen, die Allen verständlich ist, mögen dann beruhigte Temperamente und Traditionen berufen sein. Ein Besitz, der fortzeugende Kraft hat, der einer ganzen Zeit Vorbilder zu schenken vermag, geht aber nur aus der Ueberkraft Einzelner oder ganzer Völker hervor. Man braucht darum die überlieferte und nur sekundär erlebte Regel nicht gering zu schätzen. Es giebt vieles in der Kunst was lehrbar ist und wertvoll wird, wenn ein wohlorganisierter Geist es ergreift; aber wie die Lebensweisheit, die der Sohn nur aus den Lehren des Vaters, nicht aus einer durch Schaden klug gewordenen Erfahrung gewinnt, nie revolutionär schöpferisch ist, sondern nur passiv konservativ, so vervielfältigt eine Kunstregel, die stärker ist als die Persönlichkeiten, wohl den Kunstbesitz eines Volkes, aber sie vermag ihn nicht zu erneuern. Hildebrands angeführter Vergleich mit der Sprache passt nicht, weil in der Kunst Sprache und Inhalt, Ausgedrücktes und Ausdrückendes nicht zweierlei sind, sondern eine unlösliche Einheit.

Eine überwiegend mathematisch logische Geistesrichtung zwingt Hildebrand, anstatt der natürlichen Entwicklung von innen nach aussen den Weg von aussen nach innen zu wählen. Denn nur so kann er die mangelnde Schöpferkraft durch Kunstverstand und Geschmack ersetzen. In manchen Zügen gleicht dieser Bildhauer dem Maler Liebermann, so verschieden die beiden Naturen dem ersten Blick auch scheinen. Im Wettstreit der Klugheit jedoch, den Beide ausfechten, hat Liebermann insofern gesiegt, als er einsichtsvoll genug war, die Notwendigkeit unmittelbarer, ursprünglicher Beziehungen des Künstlers zur Natur und die Gefahren der Nachempfindung durch das Medium fertiger Kunstformen zu begreifen. Er betrachtete die Empfindungsweise der bahnbrechenden Genies sorgfältiger als deren Werke; er lernte vor seinen Vorbildern mehr den Ursachen, als den Wirkungen nachstreben, und hielt sich erkennend zuerst an die schöpferische Energie, und dann erst an deren Resultate. Er lernte Anschauungsfähigkeit, nicht Anschauungsergebnisse und bereicherte dadurch seine Produktionskraft. Hildebrand hielt sich an Resultate. Wo Liebermann vom Objekt des Lebens das Gesetz empfängt, da knüpft Hildebrand ein enges Verhältnis mit der genial geschaffenen Kunst alter Zeiten und empfängt das Gesetz von dieser Kunst — also mittelbar. Wenn es bei dem deutschen Impressionisten heissen kann: die Natur, gesehen durch ein Temperament, so muss es bei dem modernen Klassizisten heissen: die Natur, gesehen durch eine Kunsttradition. Jener geht den natürlichen, den eigentlich goethischen Weg von unten nach oben, vom Objekt zum Gesetz; dieser geht umgekehrt von oben nach unten, vom vor langer Zeit abstrahierten Gesetz zum gegenwärtigen Objekt, wobei es ihm immerhin möglich ist, sich ebenfalls auf Goethe zu berufen. Er muss rückwärts, von einer künstlichen Höhe herab, das Lebendige suchen, muss eine von Alters her investitierte Regel, die sich selbst nicht mehr genügend erklärt, zu motivieren trachten, indem er sie naturalistisch galvanisiert. Das macht ihn zum Akademiker. Was ihn über seine Kollegen von der Akademie erhebt, ist nicht ein lebensvolleres Prinzip, sondern es sind aristokratische Eigenschaften seines Talentes, Tugenden der Konsequenz und Vorzüge des Erkenntnisvermögens. Er wäre ein idealer Lehrer, wenn die Kunstprofessoren unserer Hochschulen, die im allgemeinen Geistesproletarier sind, die Ueberlegenheit seines männlich charaktervollen Willens in ihrer Mitte ertragen könnten. Inzwischen haben die Zeitungen Hildebrand als

Dass ein Kontrapunktist von solchen Graden nur zu den höchsten Vorbildern greift, ist natürlich. Theoretische Geister — man sehe die Kritiker — operieren durchweg mit höchstem Richtmass; worin sich neben der guten Qualität des Willens auch die Schwäche dieses Willens zur Selbständigkeit dokumentiert. Ebenso natürlich ist es aber, dass sich auf einer bestimmten Stufe der Geist der hohen Vorbilder dem Adepten versagen muss. Hildebrand sieht in der Antike oder auch wohl Renaissance früher die beschränkende, mässigende Kraft als die gestaltende; ihn lockt nicht das dämonisch Grandiose der Vorbilder, sondern das messbar Harmonische. Darum ist er weniger ein Schüler der Griechen geworden als der Römer. Auch diese übernahmen von der griechischen Skulptur alle Gesetze, Regeln, Formen und Konventionen; das Genie aber mit zu übernehmen, die grosse und zarte, leidenschaftliche und heitere Seele des Hellenentums zu verstehen war dieses nüchtern praktische, willensstarke aber auch puritanisch beschränkte Volk ausser Stande.

Die Nachteile einer solchen Methode liegen vor aller Augen. Da Hildebrands Werke erst Wert erhielten, als dem Künstler die schwierige Annäherung von Leben und Kunstformel in einer organisch erscheinenden Weise gelungen war, da mit diesem Augenblick aber auch eine gewisse Meisterschaft garantiert war, die kein anderes Ziel hat, als sich selbst, so giebt es in des Künstlers Gesamtwerk nicht eigentlich eine Jugend und ein Alter. Etwas Unbewegliches kommt hinein, weil weniger das mit den Lebensaltern wachsende Gefühl daran beteiligt ist, als die kritische Einsicht, die erst Wert hat, wenn sie reif ist, die aber mehr als reif nicht werden kann. Wir sehen ein Niveau, nicht eine Entwickelung. Das unendlich reizvolle Schauspiel, das uns Künstlernaturen wie Rembrandt, Michel Angelo oder auch Rodin, das selbst viel weniger Starke, wie Böcklin und Klinger gewähren, fehlt bei Hildebrand vollständig. Die unangreifbare Güte seiner Kunst hat etwas Starres, Mathematisches. Wenn man vor seinen Arbeiten den Künstler vergisst, wie vor den allergrössten Werken der Kunst, so geschieht es doch aus anderen Gründen. In dem erhabenen Meisterwerk erscheint das Objektive so gewaltig und notwendig

A·BOECKLIN

ADOLF HILDEBRAND, BÜSTE BÖCKLINS

Nachfolger Rümanns in München genannt. Hoffentlich bestätigte sich die Meldung.

ADOLF HILDEBRAND, DER RHEIN-BRUNNEN IN STRASSBURG

wie in der Natur, und der Schöpfer verschwindet dahinter, auch wie in der Natur. Das Objektive in Hildebrands Werken ist aber fast so unpersönlich wie eine Formel, die eine grosse Seele nicht voraussetzt. wie eine Formel, worin das lebendig Natürliche seinen wohl abgemessenen Spielraum erhalten hat; solche jeden Widerspruch entwaffnende formelhafte Vollkommenheit lässt kalt. Wie man die Werke des formvollendeten Dichters Platen gut eingebunden, auf einem Ehrenplatz des Bücherregals unberührt stehen lässt und zu unvollkommneren Produkten greift, die das Herz berühren, so geht man von Hildebrand zu Meunier, zu Minne, zu Rodin, über die man sich mehr oder weniger ärgert, die aber schliesslich menschlich zu einem reden.

Das vorausgesetzt, ist mit Worten höchster Achtung und Bewunderung von diesem deutschen Meister zu sprechen. Er allein ist fähig gewesen, sich in der Wirrnis unserer Zeit harmonisch zu vollenden; er vermochte mit seinem Pfunde fruchtbar zu wuchern und seine Kräfte zu disciplinieren, wie kein anderer. Ein Melodienbildner kann er nicht sein, weil nur das tanzende oder betende Gefühl Melodien erzeugt; aber er ist trotzdem einer der feinsten musikalischen Geister. Den Sinn für Mass und Ordnung, der unserer Jugend gerade jetzt so arg verwirrt ist, hat er sich aufs feinste gebildet, er versteht das Geheimnis reiner Wirkungen innerhalb einer begrenzten Skala und beherrscht die Mittel seines Handwerkes so vollkommen, dass ihm jede Absicht gelingt. Nie benutzt er die Krücken des Zufalls. Die Palladionatur dieses späten Philhellenen wäre nichts ohne die Alten; aber mit ihnen ist sie so, dass sie jeder Zeit, jeder Disciplin zur Ehre gereichen würde. Sie ist um so beachtenswerter, als sie sich mit der spezifisch deutschen Eigenart zu decken scheint, soweit es sich um das Talent für die bildende Kunst handelt. Vielleicht gelingt dem germanischen Genius, der in der Musik, Poesie und Philosophie so Grosses geschaffen hat, in Malerei, Baukunst und Skulptur auf absehbare Zeit nur die Kunst aus zweiter Hand, die in freiwilliger Beschränkung ihre Stärke suchen muss.

Der architektonische Sinn ist bei Hildebrand so stark entwickelt, dass er ihn zum Architekten macht. In der ganzen modernen Skulptur ist diese Thatsache einzig. Allerdings ist solche Selbsterziehung zur Baukunst nur dem Klassizisten möglich geworden, der ebenso als Architekt wie als Plastiker von einer Stilidee ausgehen konnte. Trotzdem verleiht ihm dieser Umstand eine grosse Souveränität gegen-

ADOLF HILDEBRAND, LUITPOLDBRUNNEN IN MÜNCHEN

über sinnlich — beweglicheren Talenten. Selbst einem Rodin gegenüber vermag der Deutsche auf Grund seiner Architektur eine unabhängige Haltung zu bewahren. Sucht man die Geistesverwandten des Franzosen unter den modernen Malern, so erinnert man sich bei Hildebrand an Rauch, an Schinkel und mit einem halben Gedanken wohl gar an Schlüter, den letzten deutschen Plastiker grossen Stils. Der sichere Sinn für die Baukunst hat Hildebrand zum besten, ja fast zum einzigen erträglichen Denkmalkünstler unserer Zeit gemacht. Die Pläne für Monumentalarchitekturen hat er nie verwirklichen können, und es lässt sich darum ein sicheres Urteil darüber, wie er grosse Massen bewältigen würde, nicht bilden; aber in Denkmalen, Grabmonumenten und in all den architektonischen Kleinigkeiten, derer die Skulptur nicht entraten kann, hat er so vollkommene Schulung, so feinen Sinn für Verhältnisse und vor allem so gebildetes Raumgefühl bewiesen, dass die Betrachtung seiner durch irgendwelche architektonische Motive erhöhten Werke zu einem ungetrübteren Genuss wird, als unsere Plastik ihn sonstwo bietet.

Die vornehmsten Tugenden des geborenen Plastikers: nie irrender Sinn für das Flächenhafte und Kubische, für Raumeinheit und für die dynamischen Möglichkeiten innerhalb solcher Einheit, zeichnen Hildebrand aus. Aber selbst gegenüber dieser stark ausgeprägten Fähigkeit spürt man, dass Hildebrand von seinem Naturell angehalten worden ist, sie durch ein ewiges Analysieren, Messen, Vergleichen und Kontrollieren zu erwerben und das spirituell auszubilden, was ein naiveres Genie wie Rodin ganz intuitiv erfasst. Die Intuition des Raumhaften ist in verschiedenen Graden allen Menschen eigen und es verknüpfen sich damit mehr seelische Erlebnisse und Gefühlsemotionen als gemeinhin bekannt ist. Auf Raumgefühl beruht oft, was poetisch und malerisch und stets, was architektonisch zu uns spricht. Der intuitiv schaffende Bildhauer weiss aus solchen allgemeinen Erlebnissen der Raumanschauung das Wesentlichste zu fassen und ihm Gestaltung zu geben. Hildebrands Raumbewusstsein ist aber nicht in dieser Weise eine Werte schaffende Kraft, sondern es besteht mehr in einer untrüglichen kritischen Fähigkeit Fehler zu vermeiden, Erfahrungen zu kennen und Gesetze zu befolgen; es ist darum nicht originell impressiv. Hildebrands Figuren — vor allem kann man es vor den meisterhaften Reliefs beobachten — stehen ausserordentlich fein im Raum. Doch scheinen sie eigentlich nur der Raumwirkung wegen da zu sein. Ihre Hauptbeschäftigung ist, allen Gesetzen der Raumästhetik zu genügen, gute Silhouetten zu geben, harmonische Ornamente zu sein. Daneben schiessen sie dann wohl noch mit Pfeilen, machen Liebeserklärungen, baden oder sind an irgend einer andern Handlung beteiligt; das ist aber nebensächlich. Nie ergiebt sich die schöne Raumimpression aus einer menschlichen Teilnahme des Künstlers für das Lebendige; er fühlt Teilnahme nur für das Gesetz. Er kannte nicht das ursprüngliche Gefühl sondern nur die Reflexempfindung. Man vermag der Entstehungsweise jedes Werkes nachzuspüren und kann oft das antike Vorbild angeben, das zur

Anregung geworden ist. Dass dieser Weg zu einer untadelhaften Künstlerschaft führen kann, beweist Hildebrand; um wieviel wertvoller sind jedoch die fehlerhafteren Werke der Skulptur, die aus einer mitfühlenden Anschauung des Lebens, aus dieser Quelle aller Kunstgesetze geschöpft worden sind! Bewunderungswürdig bleibt bei alledem, wie fein Hildebrand das Lebendige hinterher der räumlichen Stilidee zu verbinden weiss. Die Bewegungsgesetze des Körperlichen sind fast immer sehr wirklich erfasst, die notwendigen charakteristischen Züge fehlen nicht, und alles Freistehende bleibt so streng in imaginären Kunstgrenzen, dass es innerhalb einer „unsichtbaren Spirallinie" zu stehen scheint. Darum sieht wie Weisheit aus, was die unendlich kluge Organisation beschränkter Mittel ist. Hildebrands Kunst ist nicht von dem Wuchse, dass ein Schriftsteller vom Range Lessings davon zu einem „Laokoon" angeregt werden könnte; aber sie kann als eines der feinsten Produkte eben dieser Laokoontheorien gelten, das heisst: als das Resultat eines Resultates.

ADOLF HILDEBRAND, LEDA

Dass ein Künstler von so beschaffener Eigenart sein Bestes als Porträtist leistet, ist nicht verwunderlich. Wo das Modell zur Beachtung selbst des Zufälligen zwingt, wo die Erscheinung sich nicht von vornherein durch das Medium einer Stilidee sehen lässt und zu unmittelbarer Lebendigkeit der Anschauung geradezu anleitet, ohne dass der streng geschulte Künstler doch Gefahr liefe, durch solche Forderungen des Objektes in einen äusserlichen Naturalismus zu verfallen, da müssen gute Porträts entstehen. Aus der Begegnung gleichberechtigter Ansprüche, die einerseits das Modell, anderseits das Formgefühl des Künstlers erhebt, sind darum dem Porträtbildhauer Hildebrand die feinsten und dauerndsten von allen Werten, die wir ihm verdanken, hervorgegangen. Darin liegt eine leise und feine Bestätigung des Subalternen in Hildebrands Begabung. Es soll damit nicht prinzipiell gesagt sein, jede Porträtkunst wäre zweiten Ranges; die Bildnisse von Rembrandt und Velazquez gehören gewiss zum stolzesten Kunstbesitz der Menschheit. Aber nicht verschliessen kann man sich der Thatsache, dass gerade Künstlern, die des höchsten Aufschwunges unfähig sind, sehr oft vortreffliche Bildnisse gelingen. Die Engländer sind zweifellos eine Nation ohne spezifische Anlagen für Malerei und Plastik. Sie haben in diesen Künsten im Laufe der Jahrhunderte nicht ein führendes Genie gehabt. Aber sie haben eine Reihe von Kräften zweiten Grades hervorgebracht, die als Bildniskünstler den höchsten Ruhm verdienen; sie besitzen alles in allem, wenn nicht eine der besten, so doch eine der vollständigsten nationalen Porträtgalerien. Auch die weitaus weniger begabten Römer waren

ADOLF HILDEBRAND, FRAU FIEDLER

ADOLF HILDEBRAND, CLARA SCHUMANN

ADOLF HILDEBRAND, BACCHISCHES RELIEF

den Griechen gegenüber die fruchtbareren Porträtisten. Hildebrand ist als Individuum etwa in der Lage dieser Völker. Die Fähigkeit zur kühlen Objektivität kommt dem Bildniskünstler zu gute, sein eminenter Kunstverstand befähigt ihn das Wesentliche in dem Vielerlei einer Gesichtsbildung zu erkennen, der reife Formsinn zeigt ihm das plastisch Wertvolle der Struktur und die vollendete Handwerksfähigkeit setzt ihn in den Stand alles was er beabsichtigt, rein skulptural auszudrücken. Auf diesem Gebiet sind ihm Meisterwerke gelungen, die der Nation im zwiefachen Sinne von grossem Wert sein werden. Die Büsten von Bode, Helmholtz, Pettenkofer, Hans von Bülow, Döllinger, Böcklin, Herzog Karl Theodor, Dr. Fiedler, Frau Fiedler, Clara Schumann, Siegfried Wagner, Theodor Heyse u. a. sind etwas durch Nichts zu Ersetzendes. Die Art, wie Hildebrand die plastischen Formelemente seiner Modelle erfasst, ohne jemals zu geistreicheln, wie etwa Lenbach es that, wodurch ihm, im Gegensatz zu der Eintönigkeit der Lenbachschen Porträtgalerie, eine grosse Varietät gelingt, die Vollendung, womit er seinen Natureindruck stilistisch veredelt, indem er das Charakteristische rein herausarbeitet und es bis zur Schönheit steigert, der Adel seines Formgefühls, die Sicherheit seiner Konstruktion, der reife Geschmack, dem es immer gelingt, die Büsten nach unten architektonisch edel abzu-

schliessen: das alles ist heute in Deutschland einzig und sucht in Frankreich und Belgien seinesgleichen. Die unmittelbare Beseeltheit der Rodinschen Porträts wirkt freilich noch stärker als die verhaltene Inner-

ADOLF HILDEBRAND, BÜSTE SIEGFRIED WAGNERS

lichkeit Hildebrandscher Arbeiten. Auf die Dauer jedoch wird man in vielen Fällen diesen den Vorzug geben, weil sie sich weniger hypnotisierend aufzwingen.

Wie gründlich dieser spirituelle Deutsche den Bedingungen seiner Kunst nachdenkt, hat er mit seiner theoretischen Abhandlung über „das Problem der Form" bewiesen. Mit grossem philosophischen Aufwand behandelt der Schriftsteller darin Fragen, die die Künstler im allgemeinen instinktiv durch die Tat zu beantworten pflegen. Nirgend kommt seine Veranlagung zur Abstraktion stärker zum Ausdruck als in diesen profunden Ausführungen, deren nur für die Plastik formuliertes Schlussergebnis nicht recht im Verhältnis zu der weitausholenden Einleitung steht. Das Ergebnis selbst ist aber unangreifbar und dass diese Leitsätze gerade in unserer an gebildetem Kunstsinn so armen Zeit aus-

gesprochen worden sind, macht sie pädagogisch ausserordentlich wertvoll. Die Kapitel über Flächen- und Tiefenvorstellungen, über Reliefauffassung und Bildhauerei in Stein, sollten den Schülern unserer Hochschulen nachdrücklich immer wieder erklärt werden. Vielleicht würden infolge solcher Lehre einige der schrecklichen „Freiheiten“ unserer Denkmalsplastiker unterbleiben. Der Bildhauer von Genie braucht solche theoretische Unterweisung freilich nicht unbedingt, weil er die Gesetze, die

Hildebrand im emsigen Studium grosser Vorbilder gewonnen hat, unmittelbar aus dem Leben herausreisst und damit das Neue gewinnt, das auf ein ewig Altes zurückweist.

Auch als Karikaturist hat Hildebrand sich versucht. Doch glaubt man ihm nicht die burleske Laune. So organisch bei Lionardo und Michelangelo oder auch bei Daumier das Groteske erscheint, so natürlich bei Rodin das grausige Hässliche aus einem erregten Temperament fliesst, so peinlich widerspricht die philiströse fliegende Blätter-Lustigkeit der Hildebrandschen Karikaturen der gehaltenen Würde seiner Plastik. Ein vollkommener Dualismus wird sichtbar. Auch dieser weist wieder darauf hin, dass nicht eine mächtige Persönlichkeit hinter dem Gesamtwerke steht, die in keinem Fall anders kann als sie handelt und die allen ihren Thaten, den kleinen und grossen, den Stempel innerer Notwendigkeit aufdrückt. Wie Hildebrands Natur keine Leidenschaft hat, so hat sie auch keinen Humor. Wo aber das intellektuell erzeugte Ernste immer noch einen hohen Rang einnehmen kann, da muss das vom kalten Verstand hervorgebrachte Lächerliche ganz missraten. Bestätigt wird das von den Versuchen, die an einigen Denkmalsbrunnen mit komischen Masken gemacht worden sind: sie sind rein schematisch.

Ohne Einschränkung ist über Hildebrands Kunst also fast nie zu sprechen; und doch ist er ohne Zweifel der bedeutendste unter den lebenden Bildhauern Deutschlands. Er hat den Lorbeer gewonnen durch eiserne Consequenz und kluge Disciplin, nicht durch fortreissende natürliche Begabung. Um so reiner leuchtet der Ruhm dieses Mannes. Seine

Kunst beschämt nun das reichere Talent Reinhold Begas', wirkt als Korrektiv gegenüber der von Gedanken überlasteten Plastik Max Klingers und tritt, alles in allem, gleichberechtigt neben die Leistungen Danneckers, Rauchs, Schadows oder Tassaerts, deren Traditionen sie, mit einer leisen modernen und noch mehr deutschen Nuance fortsetzt. Man kann in der Behandlung des nackten Körpers auf dem Wege, den Hildebrand gewählt hat, kaum weiter gelangen, die Materialbehandlung in Marmor und Terrakotta kaum überbieten; und man kann als freier, auf die Nachfrage angewiesener Künstler nicht unbeirrter ein als richtig erkanntes Ziel verfolgen.

Gegen die Qualität einzelner Werke richtet sich in der Diskussion über Hildebrands Kunst die Kritik aus allen diesen Gründen viel weniger als gegen dieses Ziel. Trotzdem es nicht so scheint, steckt auch in dieser Kunst ein Stück Tendenz und Romantik. Wie auch Hildebrand sich wehren mag: er schafft doch mehr um ein Kunstprinzip zu verteidigen, um romantisch gegen seine Zeit zu protestieren, als dass er ganz naiv vor sich hin bildete. Das ist ein Zeitschicksal, das erst von unserer Kunst genommen sein muss, bevor sie das ganz Ursprüngliche schaffen kann. Inzwischen ist zu wünschen, dass alle Bildhauer mit demselben männlichen Ernst, wenn schon nicht mit so meisterlichen Fähigkeiten wie Hildebrand, sich dem Zwiespalt unserer Epoche gegenüber behaupten lernen.

ADOLF HILDEBRAND, HELMHOLTZ (MIT GENEHMIGUNG VON F. VIEWEG & SOHN, BRAUNSCHWEIG)

INNERES DES BERLINER OPERNHAUSES; AUS LOUIS SCHNEIDERS PUBLIKATION: DAS BERLINER OPERNHAUS

DAS OPERNHAUS FRIEDRICHS DES GROSSEN UND SEIN ERBAUER G. W. von KNOBELSDORFF

VON

HANS MACKOWSKY

SCHLUSS AUS DER VORIGEN NUMMER

Der modischen Buntheit trat Knobelsdorff mit einem feierlichen Weiss und Gold entgegen. „Die vergul- deten Decorationes,“ sagt er bei der eigenen Beschreibung seines Bauwerks in den „Berlinischen Nachrichten“ vom 27. November 1742, „so aus einem gebrochenen weisslichen Grunde und von einem besonderen Gout sind, thun einen sehr schönen Effect.“ Vergoldet waren ausser den Ornamenten an den Brüstungen auch die Säulen zwischen den Logen, die senkrecht auf der Brüstung aufsetzten. Und über dem höchsten Rang liessen spielende Genien vergoldete Guirlanden herniederhängen. Schinkel hat später im Schauspielhause mit dem gleichen feierlichen Zweiklang von Weiss und Gold den festlichen Eindruck des Raumes hervorgezaubert. Sinnreich und eigenartig waren auch die praktisch-mechanischen inneren Einrichtungen und Anlagen. „Ein gewölbter Canal, von 9 Fuss hoch, gehet quer durch das ganze Gebäude. Aus selbigem wird, vermittelst zwei Wasser-Maschinen, das Wasser bis unter das Dach in grosse Behältnisse gebracht, auch durch Röhren dergestalt wieder auf das Theater geleitet, dass nicht allein natürliche Cascaden und Wasser-Strahle können vorgestellet werden, sondern dass man auch bey auskommendem Feuer fast das ganze Theater unter Wasser setzen kann.“ Einen weiteren Schutz gegen Feuerschaden gewährleistete ein Verbot des Hofmarschallamtes, „keinesweges mit brennenden Fakkeln gedachtem Opern-Hause sich zu nähern, vielweniger aber mit denenselben in dasselbe zu gehen, oder mit Kohlen angefüllete Feuer-Stübgens, oder andere dergleichen Feuer fangende Sachen auf einige Art in selbiges zu bringen; widrigenfals solche,

nebst Abnehmung der Fackel, sofort in Arrest gebracht zu werden, und einer nachdrücklichen Beahndung zu gewärtigen haben". Unter dem kaum merklich ansteigenden Parterre war im Erdgeschoss das grosse hölzerne Schraubenwerk angebracht, mit dem der Fussboden zum Niveau der Bühne emporgewunden wurde. Der Dachstuhl, aus einem überaus holzreichen Hängewerk konstruiert, war sehr flach und im Gegensatz zu dem späteren Umbau „von unten nicht zu sehen, auch ganz mit Kupfer bedeckt". Die Heizung geschah durch Oefen, doch trugen wohl mehr noch die acht grossen Kronleuchter bei mit ihrer Unzahl von Wachskerzen. Die Bühne war durch Talgflammen erleuchtet, die in grossen Kästen brannten.

Nach kurzem Schwanken hatte sich Friedrich für den Bauplatz auf den alten Festungswerken entschieden. Von den Seitenfenstern des Palais, das er als Kronprinz bewohnt hatte, war ihm der Blick auf die schon 1736 abgetragenen Festungswälle oft anstössig gewesen. Wüst und unschön sprang hier ein zweckloses Bastion der alten Festungsmauer vor, umspült von einem Graben. Das Bastion wurde abgetragen und das Flussläufchen in Richtung der alten Kurtine abgelenkt; die Strasse an der Gartenfront des Prinzessinnenpalais erinnert mit ihrem Namen „Am Festungsgraben" noch heute an den ehemaligen Zustand dieser Gegend. Im Juli 1741 ward mit dem Neubau begonnen.

Voller Ungeduld verfolgte Friedrich das langsame Fortschreiten der Arbeiten. Aus den Feldlagern des ersten schlesischen Krieges treffen seine Mahnungen ein. Aus Brzezy in Böhmen schreibt er an Jordan: „Sorgen Sie, dass mir der dicke Knobelsdorff melde, wie es mit Charlottenburg, mit meinem Opernhaus und meinen Gärten steht. Ich bin ein Kind in diesen Dingen, es sind dies meine Puppen, an denen ich meine Freude habe." Der König ahnte nicht, mit welchen Schwierigkeiten sein Baumeister zu kämpfen hatte. Bald stockten die Materialsendungen, vor allem das Holz, bald die Geldanweisungen. Mit seinen Kondukteuren Horst und Finck hatte Knobelsdorff alle Hände voll zu thun und konnte doch dem Drängen des Bauherrn nicht genügen.

Das Ungestüm Friedrichs traf bald eine Massregel, die den Baumeister für Monate ganz von seinem Werke abzog. Graun war mit den Sängerinnen Farinella und Laura aus Italien zurückgekommen, und der Ruf von dem glanzvollen Opernunternehmen des Königs hatte zugleich andere musikalische Kräfte nach Berlin gezogen. Da kam der Befehl, weil „die Sängerinnen nun doch einmal da wären, einstweilen ein Theatrum im Schlosse zu bauen, damit absolutement nach der Rückkehr Sr. Majestät im December schon Opera gespielt werden könnte". Wohl oder übel musste Knobelsdorff den sogenannte Kurfürstensaal im kgl. Schlosse nach dem Muster des kleinen Theaters in Versailles umbauen. Hier fand am 13. Dezember 1741 die erste Aufführung von Rodelinda Regina dei Longobardi statt. Der neu angekommene Hofdichter Bottarelli aus Siena gab den umgearbeiteten Text von Nolli gleich als sein Werk aus; die Musik stammte von Graun.

Noch ein ganzes Jahr verging, ehe der König im Opernhause selbst seine Gäste empfangen konnte. Aber auch da war nur das Innere einigermassen fertig geworden. Draussen auf dem Platz — weder die Hedwigskirche noch die Bibliothek waren erbaut — sah es wüst und unfestlich aus. Das ganze Gebäude steckte noch in den Gerüsten. Auch im Innern fehlte noch manches. Der Apollonische Saal war noch nicht einmal im Rohbau vollendet; in den Logen standen roh gezimmerte Bänke, die Gänge waren erst frisch getüncht noch ohne Dekoration, das unvollendete Deckengemälde verhüllte eine zeltartige Draperie. Doch entschädigte die Pracht der Beleuchtung, für die 2771 Thaler ausgegeben worden war.

Auf dem Programm stand Cäsar und Cleopatra mit der Musik von Graun. In heftigem Schneegestöber am Abend des 7. Dezember 1742 fuhren die Karossen vor. Bald füllten sich die Ränge mit den Ministern und den hohen Beamten; die Generalität erwartete stehend im Parterre den König, für den dicht vor dem Orchester ein grosser Lehnstuhl bereit stand. In den Parterrelogen sassen die vornehmen Fremden, denen königliche Lakaien die Einladungskarte in die Absteigequartiere gebracht hatten. Jedermann war Gast des Königs. Durch die kleine Parterrethür links neben dem Orchester betrat Friedrich den Saal. Im Augenblick schmetterten Trompeter und Pauker aus den Höhen des dritten Ranges Fanfaren, und vor dem Proscenium salutierten die beiden Riesengardisten. Der König nahm grüssend auf seinem Sessel Platz. Graf Gotter, der Intendant, trat hinter ihn und gab das Zeichen zum Anfang. Graun in rotem Mantel mit Allongeperücke sass dirigierend am Flügel, um ihn her die Instrumentengruppe, die die Recitative zu begleiten hatte, zwei Theorben, eine Harfe, zwei Celli; im weiteren Halbkreise schlossen sich die andern Musiker an, geführt vom Konzertmeister Benda, der ebenfalls den roten Mantel trug. Auf der Bühne entfaltete sich die reichste Pracht; für Dekorationen und Kostüme waren 210000 Thaler aufgewendet worden. Die Zweifel, ob die sonstigen Vorzüge des Baues „auch zur Avantage der Musik seyn möchten“, erwiesen sich als hinfällig; „man bemerkt mit nicht geringer Bewunderung, dass die Musik darin einen vortrefflichen Effect thut“.

Die Unfertigkeit des Baus verhinderte, dass sich an die Oper gleich Redoute anschloss. Bis zur ersten Redoute musste sich Friedrich noch zehn Monate gedulden. Als sie aber im Oktober 1743 stattfand, stand auch das ganze Haus mit allen Einzelheiten vollendet da. Nun erst sah man, was Knobelsdorff geschaffen hatte. Das Gebäude hat die Form eines langgestreckten Rechtecks und ruht auf einem Sockel regelmässig geschnittener Rustica. Zu den Vorder- und Seiteneingängen führen Freitreppen hinan; die der Hauptfront war besonders grossartig, im rechten Winkel einmal umbrechend, vorgelagert. Heute, wo diese Seitentreppen fehlen, merkt man erst, wie wichtig ihr Motiv ist zur Kräftigung des Untergeschosses. Und die Tempelfront des Gebäudes ist durch die gefühllose Verstümmelung des Treppenaufganges ihrer feierlichen Wirkung völlig verlustig gegangen. Diese Vorderfront war der Stolz des Bauherrn und der Triumph des Baumeisters. Wenn Friedrich diese Façade der des Pantheon „nachgeahmt, nicht nachgemacht“ fand, so mag zu seiner Entschuldigung dienen, dass er Italien nie betreten und die Baudenkmäler Roms nur aus den mangelhaften Kupfern der Zeit kannte. Knobelsdorff aber, der weit herumgekommen war, wies mit Stolz darauf hin, dass weder Deutschland noch Frankreich das Beispiel eines isolierten so weit vorspringenden „Peristils“, wie er ihn geschaffen, aufweisen könnten. Von keinem Vorbild unterstützt, musste Knobelsdorff selbständig die Verhältnisse der korinthischen Säulenordnung und des Archi-

travs erfinden und feststellen. „J'ai taché," schreibt er, „de trouver des proportions relatives à la totalité du Bâtiment."

Bisher hatte Knobelsdorff die korinthische Säule meist in langer Fluchtreihe, als kaum belastetes Zierglied einer Halle angewandt, noch dazu in gekuppelten Paaren, wobei die einzelne besonders schlank aufstreben musste. Hier am Opernhause ist indessen jeder Säule eine verantwortungsvolle konstruktive Funktion anvertraut. Jede muss stützen, tragen, eine Last auffangen. Wie er sie zwischen den breit ausladenden Rampenpodest und den gewichtigen Giebel straff einspannte, nahm er ihnen das völlig Ueberzeugende ihrer Tragfähigkeit. An dem leisen Anflug von Eleganz, der die Würde dieser Säulen beeinträchtigt, erkennt man noch das Ringen des klassischen Stiles, der hier sein erstes Muster in Berlin hinstellte, mit dem Rokokogeschmack der Zeit. Die Rückseite verwendet statt der Säulen Pilaster und verzichtet natürlich auf eine Treppenanlage. Die beiden langgestreckten Seitenfronten springen in der Mitte mit flachen Risaliten vor, die ebenfalls durch eine Pilasterstellung mit dazwischen liegenden Nischen gegliedert sind. Wie an den Säulen ist auch hier das Detail sehr sorgfältig und sauber. Das Laubwerk der Kapitelle mit dem leicht ausgeschwungenen Blatt über dem Hals zeigt Leben und Feinheit. Die Kannelüren sind scharfkantig gezogen. Die Solidität der Arbeit hat die Befürchtung zu schanden gemacht, dass „wohl mit der Zeit der Dauer, insbesondere denen scharfen Kanten, etzlicher Abbruch geschehen dürfte".

Die mächtigen Fenster des Hauptgeschosses sind durch schöne Verhältnisse und edle Profile ausgezeichnet. Dieser reine Geschmack entsprach nicht völlig dem des Königlichen Bauherrn, der die Verzierungen bis zur Steigerung in ein theatralisches Dekorationswesen liebte. Erst in der Eloge hat Friedrich anerkannt, was er im Leben Knobelsdorff nicht zugestehen wollte. „Er liebte," sagt der König, „die edle Einfachheit der Griechen, und ein feines Gefühl lehrte ihn, jeden Schmuck verwerfen, der nicht an seinem Platze war." Zu solchem übel angebrachten Schmuck rechnete Knobelsdorff besonders die Köpfe in den Schlusssteinen der Fensterumrahmungen. Er spottete, wie sie die Wohnung eines christlichen Königs einem türkischen Serail, das mit abgeschlagenen Häuptern geziert sei, gleich machten. Dies scharfe Wort traf. Aber der „dumme Castellan" Bouman, auf den Knobelsdorff geringschätzig blickte, durfte trotzdem in seiner „türkischen" Lieblingsmanier weiter verzieren. Gleich in dem Palais des Prinzen Heinrich, der jetzigen Universität, treibt dieser Ungeschmack mit königlicher Sanktionierung sein Wesen. Knobelsdorff musste dies um so schwerer und persönlich kränkender empfinden als für den Bau eine

perspektivische Zeichnung seiner Hand vorlag; deutlich genug erinnert ja das Mittelrisalit mit den sechs korinthischen Säulen an das Vorbild des gegenüberstehenden Opernhauses.

Mit Statuen und Reliefs hat Knobelsdorff eine bescheidene, aber ausserordentlich wirksame Dekoration erreicht. Nur da tritt sie am Gebäude auf, wo die grossen architektonischen Accente liegen, an den Fronten der Vorder- und Rückseite, an den Risaliten der Seitenfaçaden. Johann Georg Finck aus Augsburg, der, wie schon erwähnt, als Condukteur unter Knobelsdorff thätig war, hat in einem Heft Radierungen ausser den Plänen und Rissen auch die Reliefs gezeichnet. Sie schildern an der Hand der mythologischen Erzählungen die Macht der Musik, insonderheit des Leyerspieles und der Flöte mit schmeichlerischem Hinweis auf die königliche Kunstfertigkeit. Vorn im Giebelfelde wird Apollo ein Opfer dargebracht, auf der Rückseite „ziehet Orpheus durch seine Leyer-Musik allerhand Tiere und leblose Wesen an sich". In den 16 Nischen waren die Statuen der „stärksten tragischen und komischen Dichter" Griechenlands und Roms sowie der Schauspieler des Altertums aufgestellt. Die Balustrade zierten Apollo, die Musen und die Grazien sowie auserwählte Poeten der klassischen Blütezeit. Von diesen stehen heute nur noch Sophokles, Aristophanes, Menander und Euripides in den Nischen der vorderen Säulenlaube. Die übrigen hat der grosse Brand vom Jahre 1843 zerstört, und nur zum Teil sind sie von Schülern Rauchs ersetzt worden.

Den plastischen Schmuck seines Bauwerks hatte Knobelsdorff Johann August Nahl (1710—1785) übertragen. Johann August entstammte einer Bildhauerfamilie; sein Vater Samuel, 1665 in Ansbach geboren, war schon unter Friedrich I. an einem der unglücklich verrenkten Sockelsklaven des Schlüterschen Kurfürsten thätig gewesen. Unter dem unfreigebigen Friedrich Wilhelm I. hatte sich Samuel 1718 nach Sachsen begeben. Nahl der Sohn hat in der Kunstgeschichte am vorteilhaftesten sich bekannt gemacht durch die Bildsäule des Landgrafen Friedrich II., die in Cassel vor dem Fridericianum steht. Seine Dichterstatuen am Opernhause in ihrem unruhigen Umriss, ihrem Mangel an fester Haltung und dem blöden Ausdruck der Köpfe zeigen ihn weit entfernt von dem Verständnis der Antike, das Knobelsdorff sich errungen hatte. Besser und vielfach nicht ohne Anmut in ihrer gefälligen Komposition sind die Reliefs ausgefallen, obgleich auch sie in dem malerisch aufgelösten Stil der Zeit gearbeitet sind. Allein so sehr ist dieser plastische Schmuck an die rechte Stelle gekommen, so fein und unaufdringlich ordnet er sich dem architektonischen Gefüge unter, dass man seine Mängel vollständig über der Notwendigkeit seines Daseins vergisst. So bildet auch er einen weiteren Ruhmestitel des Architekten und Dekorateurs Knobelsdorff und bekundet das Feingefühl seines Geschmackes, das ihn „jeden Schmuck verwerfen liess, der nicht an seinem Platze war".

Von jeher hat nur eine Stimme der Bewunderung über den Bau geherrscht. Auch Friedrich selbst hat laut das Verdienst seines Baumeisters anerkannt. In der Epistel XIV über die Vergnügungen, die er an seinen Intendanten Baron Sweerts richtete, spricht der König von dem

palais enchanteur et magique
Où l'Optique, la Danse et l'art de la Musique
De cent plaisirs divers ne forment qu'un plaisir

und in der Lobschrift nennt er es „eines der schönsten und regelmässigsten Gebäude, welche die Hauptstadt zieren".

Zunächst blieb des Königs Interesse an seiner Lieblingsschöpfung rege, unbeeinflusst von der Entfremdung, die bald genug zwischen ihm und Knobelsdorff eintrat. Wie seine Grenadiere nahm

er seine Theatertruppe unter das stramme Regiment seines Krückstocks. Der *Intendant des Spectacles* hatte keine leichte Stellung; wie überall wollte auch hier der König „nicht stille schweigen, sondern sich selbst darein meliren". Eigenhändig schrieb er Artikel in die Zeitung, massregelte einen störrischen Tanzmeister und hielt auch im Felde und vor dem Feinde die Fäden, an denen er seine Puppen lenkte, straff in der Hand. Allmählich aber machte er üble Erfahrungen. Den Trotz einer Barbarina bezwang er noch mit despotischen Massregeln, aber die kleinen Reibereien verstimmten ihn auf die Dauer. Hatte einst sein Vater geklagt, dass dem Sohne, diesem „efeminirten Kerl, der keine menschliche Inclinationen hat", die Grenadiers doch nur Canailles sein, so tauschten jetzt die Operisten diesen Ehrentitel ein. Immer wieder klagt Friedrich vor dem getreuen Fredersdorf, der vom Kammerhusaren sich zum Geheimkämmerer aufgeschwungen hatte: „die Opern-Leute sind solche Canaillen-Bagage, dass ich sie tausend Mal müde bin". „Es ist Teufelskrop, ich wollte, dass sie der Teufel alle holte; die Canaillen bezahlet man zum Plaisir und nicht Vexirerei von ihnen zu haben."

In den Nöten des siebenjährigen Krieges schloss seine Seele völlig „die hundert Pforten", durch die er einst „cohortenweise die Vergnügen eintreten lassen gewollt". Schon vorher hatte er, in Enttäuschungen alternd, Sweerts zugerufen:

Montrez-moi, s'il se peut, un mortel vicieux
Que votre Comédie ait rendu vertueux — —
C'est le combat interne et la réflexion
Qui nous font approcher de la perfection;
Oui, notre vrai bonheur et notre récompense
C'est d'établir la paix dans notre conscience;
Sweerts, de vos vains plaisirs on ne doit s'occuper
Que lorsque du travail il faut se dissiper.

Und dazu war keine Zeit. Die vernachlässigte und unbeschäftigte Canaillen-Bagage stob auseinander; mit dem Tode Grauns (1759) sank die letzte Stütze der italienischen Oper hin. Fasch, neben Quantz der einzige Kammermusikus, dem ein gelegentliches Bravo zum königlichen Flötenspiel gnädigst gestattet worden war, erschrak, als er 1761 den König in den Winterquartieren zu Leipzig aufsuchte. Er fand dort „einen gealterten, in sich gekehrten Herrn wieder, dem fünf Jahre des Kriegsgetümmels und Kummers, der Sorge und harten Arbeit einen Anstrich von Melancholie und trübem Ernst verliehen hatten, der gegen sein früheres Wesen merklich abstach und seinen Jahren noch nicht entsprach. Dabei fiel ihm das Blasen der Flöte schwer."

Die Stürme dieses Krieges schädigten einmal das Gebäude. Am 3. Oktober 1760 erschien unter Totleben ein russisches Streifcorps und sandte von den umliegenden „Höhen" einige Kanonenschüsse in die erschreckte Stadt. Eine Kugel durchlöcherte die Decke des Opernhauses, so dass der eindringende Regen die dort aufgerollten Dekorationen verdarb. Die zweite, in das Wohnzimmer des Dichters Ramler einschlagend, weckte zu einer schwungvollen Ode die vom König verachtete deutsche Poesie.

Nach geendetem Feldzug zeigte es sich, wie erstorben des Königs Sinn „vor musicalische Amusements" war. Nur widerstrebend wies er Gelder zur Ausbesserung jenes Schadens an. Und was in ihm nicht erstorben war, war erstarrt. Konservativ, rückständig in seinem Kunstgeschmack, wollte der König nur deutsche Componisten und italienische Sängerinnen gelten lassen. „Folge Er Hasse und Graun," sagte er zum Kapellmeister Reichhardt, „denn wo Ich keine Melodie finde, bin Ich Sein Diener." Und die Mara, damals noch Mlle. Schmeling, hatte Mühe, ihm zu beweisen, dass eine deutsche Sängerin noch immer angenehmer zu hören sei als ein wieherndes Pferd. Der Ruf ängstlicher Sparsamkeit, einer streng gehandhabten Controlle auch des Privatlebens der Sängerinnen, die Unritterlichkeiten, die der Frauenverächter sich erlaubte, schreckten viele ab. Frauenrollen mussten zum Gespött des Publikums Castraten übertragen werden. Selbst eine Mara und ein Concialini konnten die Tage des alten Glanzes nicht wieder heraufführen. Am liebsten hätte der König das ganze Unternehmen verpachtet, doch erhob Quantz Einspruch und fand geneigtes Gehör.

Immer seltener betrat der König sein palais magique et enchanteur. Aber auf dem Gange hinter den Logen, durch die Gunst eines Hoflaquaien eingeführt, stand damals der Sohn eines Schneidermeisters, in dessen Kunstwerken sich diese Gesellschaft und diese fridericianische Epoche verewigt sehen sollte. Zwar benahmen die hohen Logenwände dem kleinen Gottfried Schadow den sehnsüchtigen Blick auf die Bühne, aber das Ohr wenigstens schwelgte in den Tönen der Mara und des Concialini, von denen bei dem atemlosen Schweigen des Hauses nicht einer verloren ging.

Seit 1781 kam der König überhaupt nicht mehr. Und der glänzende Saal verödete, weil das Publikum, immer noch der Gast des Hofes, nicht nur die

italienischen Sänger, die Dekorationen Veronas und die Ballets vom jüngeren Desplaces, sondern vor allem seinen ruhmreichen, weltbekannten, missvergnügten König sehen wollte. *„Mais nous sommes glacés pour le plaisir des autres.“* Der Kapellmeister Reichhardt hat später offen bekannt: „Jedermann weiss es, dass die berlinische italienische Oper, die ich seit 12 Jahren dirigiere, in den letzten Jahren der vorigen Regierung zu einer solchen Schlechtigkeit herabsank, dass sie auch von keiner einzigen Seite mehr für den Künstler wahren Wert hatte; der König sah sie garnicht mehr.“

Mit grösster Spannung verfolgte das „auf königliche Resolutionen immer attente“ berliner Publikum den Thronwechsel. Und Friedich Wilhelm II., dieser noch sehr verkannte Nachfolger des grossen Königs, hat die Erwartungen, mit denen man den „Vielgeliebten“ empfing, in Hinsicht der Kunstförderung nicht getäuscht. Die Befürchtung, der König werde, bei seiner ausgesprochenen Vorliebe für alles Einheimische, sein Interesse von der italienischen Oper abwenden, erwies sich grundlos. Selber ein Meister auf dem Violoncell und Schüler seines berühmten Kammermusicus Duport, war Friedrich Wilhelm viel zu sehr Musikliebhaber, viel zu sehr ein Freund grossartiger Prachtentfaltung, um die Oper zu vernachlässigen. Wie er die Akademie der Künste zu neuem Leben erweckte, so griff er auch neugestaltend in das „Opernunwesen“ ein. Das Personal wurde aufgefrischt und ergänzt. Vor allem wurde ein Umbau des Innern vorgenommen. An der Einrichtung Knobelsdorffs hatten sich Mängel gezeigt. Das weit und zwecklos vorgeschobene Proscenium, wo schon lange nicht mehr die Grenadiere Posten standen und sich ablösten, raubte den Seitenlogen nahe am Theater den freien Blick auf die Bühne. Nicht minder war der Ausblick aus den übrigen Logen beengt durch die Säulen, die auf der Brüstung aufsetzten, und durch ihre nicht konzentrisch gezogenen Wände. Auch die Akustik wurde bemängelt, man klagte, dass die Musik „unrein und dumpfig“ klinge.

Den Umbau übertrug der König dem aus Breslau berufenen Klassizisten Carl Gotthardt Langhans und dem immer einflussreicheren Dekorationsmaler Verona. In einem Jahre (1787—88) vollendeten sie die Aufgabe. Ausführlich berichten darüber die „Berlinischen Jahrbücher“ von 1788. An das Aeussere ward keine Hand gelegt; „als ein wahres Denkmal edler Schönheit“ verdiene es unberührt erhalten zu werden, sagt der Bericht. Für die Umgestaltung und Vervollkommnung des Inneren hatte Langhans genaue Studien an den neuen Theaterbauten in Italien und Frankreich gemacht, die

Dumont in einem gestochenen Werke zusammengestellt hatte.* Die Hauptänderungen betrafen das Proscenium und die kgl. Loge. Zwischen vier gerifelten nud reich vergoldeten Säulen sprang im Proscenium ein Balkon vor mit roten Vorhängen. Die Hofloge baute Langhans zu einem Saal um, für dessen ovale Form er schon in manchen Saalbauten breslauer und berliner Paläste eine auffallende Vorliebe bekundet hatte. Dieser Saal wird von acht korinthischen Säulen getragen, erreicht die Höhe von zwei Rängen und ist mit einer Kuppel gedeckt, auf deren Gipfel die königliche Krone ruht. Von der Brüstung hängen Decken in Form eines hermelinverbrämten Purpurmantels herab. Die Akustik wurde durch ein unter dem Orchester angelegtes verkehrtes Gewölbe verbessert. Auch wurde der Boden des sonst fast wagerechten Parterre gegen das Ende zu beträchtlich erhöht. Ueberall herrschte Pracht und Luxus. „Man hat sich aber auch gehütet, den Glanz der Vorstellungen auf dem Theater nicht durch das Prächtige des Aufenthalts der Zuschauer zu verdunkeln." Ein reflektierender Spiegel, ein sogenannter Réverbère, sammelte an der Decke des Zuschauerraumes alle Lichtstrahlen des Parterre und warf das Gefunkel wieder in den festlichen Raum herab. Rode, der Nieverlegene, Eilfertige, entwarf den neuen Vorhang, der noch im Stich erhalten ist. Die Erhöhung des Bühnenraumes, die Entlastung des Dachstuhls von dem holzreichen Hängewerk, neue Maschinerien, darunter auch eine Wasserkunst, die jeden unglücklichen Zufall abwenden sollte, vervollständigten die Erneuerungsarbeiten.

In diesem neu erstandenen Glanz hielt sich das Haus auch unter der sparsamen Verwaltung Friedrich Wilhelms III. Nur zur Franzosenzeit 1806 erfuhr es eine echt Napoleonische Demütigung; der Musentempel wurde umgewandelt in ein Brotmagazin.

Das mächtig anwachsende Volksbewusstsein verdrängte mehr und mehr die italienischen Sänger. Nicht lange, so erklang nur deutsche Musik und deutsche Sprache in dem festlichen Raum. Immer noch, zu gemessener Zeit, wechselte Oper mit Redoute, wie denn auch heutzutage der Subskriptionsball im Opernhause seine traditionelle Stätte hat.

Eine völlige Umwandlung schuf erst der grosse Brand, der das Gebäude in der Nacht vom 18. zum 19. August 1843 heimsuchte und es bis auf die Aussenmauern einäscherte. Wir besitzen genaue Nachricht über dies grosse architektonische Unglück in einer Broschüre. Man hatte das Ballet „Der Schweizersoldat" gegeben, in dem die Büchsen lustig knallten und Platzpatronen reichlich umherflogen. Eine dieser Patronen mag unbemerkt irgendwo gezündet haben. Zum Glück war die Vorstellung um 9 Uhr beendet. Nach 10 Uhr stieg über dem südlichen Teile des Daches die erste Flammensäule empor. Bei der Nahrung, die das Feuer fand, war an eine Rettung nicht zu denken. Man schaffte aus dem Hause heraus, was zu retten war, vor allem die Bibliothek der Partituren. Alles wurde um die vom Brand rot angeleuchtete Blücherstatue aufgeschichtet, indem man sich tröstete: „Der ist im Leben stets feuerfest gewesen, er wird es auch jetzt sein." Turmhoch schlugen die hellen Flammen über das Gebäude empor. Alles weithin war tageshell erleuchtet, und wunderbar zeichneten sich die Kuppeln der Gensdarmentürme mit ihren vergoldeten Statuen gegen den klaren Nachthimmel ab. In Glienicke konnte der Prinz Carl auf einer Orientierungstafel den Brandherd erkennen, und auf Sanssouci war es so hell, dass man die Schrift auf einem Silbergroschen lesen konnte. „Einen eigenen Anblick gewährten auch die Bildsäulen im Innern des Hauses, welche das Ansehen von Kämpfern hatten, die den unwiderruflichen Entschluss gefasst, auf dem Kampfplatz zu fallen." Apollo und die Musen stürzten prasselnd in das Feuermeer, über einem Funkenregen sank der Dachstuhl krachend zusammen. Bis in den nächsten Nachmittag hinein schwelte der ungeheure Krater. Nur die Umfassungsmauern standen noch, am unversehrtesten die Säulenlaube mit der Weihinschrift und den Bildsäulen des Sophokles und des Euripides in den Blenden.

Den Wiederaufbau in der Form, in der wir alle das Theater kennen, besorgte auf Geheiss Friedrich Wilhelms IV. der Sohn jenes Langhans, der 1788 das Innere umgestaltet hatte. Karl Ferdinand Langhans, 1781 geboren, ein Studiengenosse Schinkels, hatte dem Theaterbau eine besondere Aufmerksamkeit zugewandt. Beginnend mit dem 1865 wieder abgebrannten Theater in Breslau, war er an Geschick und Erfahrung unter allen der erste. Nicht nur die Pietät gegen seinen Vater, auch die Einsicht, dass im grossen und ganzen unter den gegebenen Verhältnissen in der

* Parallèle de plans des plus belles Salles de Spectacles d'Italie et de France avec des détails de Machines Théâtrales par le Sieur Dumont. Paris, sans date.

Disposition des Inneren ein Bestes erreicht war, liess ihn mehr wieder aufbauen als neu schaffen. Er nutzte nur das Proscenium noch ergiebiger für Logenräume aus. Die plastische Dekoration lag in den Händen der Schüler Rauchs; an den ursprünglichen Zustand unter Knobelsdorff erinnert nur noch der Konzertsaal mit seinen Satyrhermen. Die gediegene Pracht in Rot und Gold zeigt, wie sehr Langhans seinen Geschmack an der Vornehmheit Schinkels geschult hatte. Die Aussenfront erlitt die erste eingreifende Umgestaltung. Um Raum für Treppenanlagen im Innern zu gewinnen, schob Langhans die Seitenrisalite um eine Pilasterbreite vor und war dadurch gezwungen, die Seitentreppen abzureissen. Dabei verschwanden denn auch die Statuen aus den Nischen.

Bedenklicher und durchaus anfechtbar erscheinen die Aenderungen späterer Jahre: der Anbau der Rückfront, die unschöne Erhöhung des Daches; drüben an der Universität kann man noch sehen, wie das alte Dach hinter der zierlichen Balustrade wirkte. Die schlimmste Schädigung aber erlitt der Charakter der Tempelfront durch Verstümmelung der Treppe und durch das über dem Eingang des Erdgeschosses weit vorspringende Schutzdach. Nun erscheint diese herrliche stolze Front als eine „architektonische Lüge". Kein Verehrer Apollos und der Musen steigt mehr die einladenden Stufen empor. Eine dunkle Menge unter der barschen Fürsorge fest und treu stehender Schutzleute dringt atemlos wie eine Verschwörerbande gleichsam unterirdisch in die Hallen der Musen ein. *„Dans tout âge nos goûts sont succédés par d'autres"*, klagte schon Friedrich in der Epistel über die Vergnügen. War diese Verkümmerung unseres ersten klassischen Bauwerks eine Notwendigkeit, so musste die Geduld aller Kunstverehrer eine noch härtere Probe bestehen, als zum wirksamsten, aber unschönsten Schutz gegen Feuersgefahr die eisernen Aussentreppen angelegt wurden, die dem edlen Gebäude das Aussehen einer Bauattrappe für Feuerlöschübungen geben.

Doch alles in sich Vollendete, wie sehr es auch von der zerstörenden Unbill der Zeit entstellt sein mag, hat seine Weihestunde, in der es immer aufs neue zum alten Glanz aufersteht. Und diese Stunde geniesst, wer in der Nacht, kurz vor Schluss der Oper, von der Schlossbrücke kommend, die dunkle Säulenpracht über dem weiten, mondhell erleuchteten Platz aufragen sieht. In den Hochgenuss dieses Augenblickes mischt sich die Bekümmernis, dass die Gedanken der grossen Baumeister Berlins zum besten Teil in Mappen schlummern und dass, was sie leisteten, vor der Brutalität der sogenannten praktischen Bedürfnisse nicht besser geschützt werden konnte.

Knobelsdorffs grossgedachter Plan, das Opernhaus mit der Akademie der Wissenschaften (an Stelle der jetzigen Bibliothek und des Palais Wilhelm I.) sowie dem Palaste des Königs (an Stelle der heutigen Universität) zu einem imposanten Friedrichsforum zu vereinigen, ist wie so vieles, was die Phantasie der grossen Baumeister aus diesem Teile Berlins schaffen wollte, Projekt geblieben. Der Ruhm seines Künstlernamens, der für viele schon fast verschollen ist, hängt an dieser Fassade, seiner Meisterschöpfung. Wir dürfen noch heute nachsprechen, was der kritische Seidel 1828 in der „Geschichte der schönen Künste in Berlin" urteilt: „Das erste grosse Werk des Königlichen Ober-Bau-Intendanten ist ein Gebäude, welches durch das Edle der gesamten Anordnung, durch die wenigen und meist geschmackvollen Verzierungen und die im Ganzen untadelhaften Profile hoch über sein den höchsten Verfall des wahren Geschmacks bezeichnendes Zeitalter hinausragt, und sich in solcher Weise als das Product eines ächten Genius erweist."

Mit besonderem Bedauern vernahmen wir unter den Stimmen, die den Abbruch der „bescheidenen Mauerreste (!) aus der Zeit Friedrichs des Grossen" befürworteten, auch die des Conservators Prof. Voss, noch dazu in einem Kalender, den der Verein für die Geschichte Berlins erscheinen lässt. Zugegeben, dass das alte Haus den Forderungen an ein modernes Theater ersten Ranges in keiner Weise mehr genügt, noch auch durch Um- und Einbauten je genügen wird — das Opernhaus Friedrichs des Grossen hat historische Anrechte auf unsere Pietät, die gewahrt werden sollten und auch gewahrt werden können. Als Saalbau war es gedacht, warum sollte man es seiner ursprünglichen Bestimmung nicht zurückgeben? Die Symphoniekonzerte der kgl. Kapelle, die seit Jahren dort stattfinden, können sich keinen vornehmeren Rahmen wählen. Und durch Hinzunahme des Conzertsaales wird sicherlich auch für die Repräsentationszwecke des Hofes ausreichend gesorgt sein. Der Oper mag ein neuer, geräumiger Palast erbaut werden, an Raum fehlt es ja nicht. Doch soll uns Knobels-

dorffs Meisterstück wenigstens als einer der geräumigsten und vornehmsten Conzertsäle erhalten bleiben.

Dies Haus ist sein Monument. Verschwindet es, so ist Gefahr, dass sein Name verweht wie der Glockenklang über seinem merkwürdigen Grabe „im Gewölbe unter dem Turm“ der Neuen Kirche auf dem Gendarmenmarkt.

FRANZ KRÜGER, PARADE IN POTSDAM

FRANZ KRÜGER, PARADE AUF DEM OPERNPLATZ

FRANZ KRÜGER, AUSRITT ZUR JAGD

MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

DIE JAHRHUNDERTSAUSSTELLUNG

IN DER NATIONALGALERIE

II

Ungemein reich ist die Vorführung an Werken des berliner Meisters Franz Krüger, der 1797 zu Radegast bei Köthen geboren, als Autodidakt nach Berlin kam und für die beiden Höfe von Berlin und Petersburg thätig wurde. Auf dem Bilde der „Huldigung vor Friedrich Wilhelm IV.“ sehen wir Bauern und Schulmeister und Professoren und Staatsmänner und einen Bildhauer im Schmuck der Orden und mit einem Ueberzieher, den er wie auf einem Standbild von Rauch übergeworfen hat — und freuen uns der Typen und der intelligenten Bürger und des kulturgeschichtlich interessanten Blickes auf die rot ausgeschlagene Treppe

zum königlichen Schlosse; treppaufwärts stehen hohe Militärs und Diplomaten, oben befindet sich der König und erhebt die Hand zum Schwur. Auf dem Dach eines Bürgerhauses häuften sich Menschen, andere blicken aus den Fenstern, und Wimpel wehen von hohen Fahnenstangen, und weithin über die Schlossbrücke weg gewahren wir die Linden, mit einer kompakten Menschenmasse gefüllt, die von den Strahlen des Sonnenlichts gegliedert wird. Und diese Masse ist so richtig in der Valeur, und die Häuser stehen so richtig im Luftraum; das Ganze ist so richtig, wiewohl etwas langweilig als Malerei genommen: dass man im guten und im weniger guten Sinne an Canaletto denkt. Die Malerei interessiert nicht unbedingt, nur bedingt; worauf der Blick bei dieser grossartigen Talentleistung Krügers verweilt, das ist das Kulturgeschichtliche, das sind die Details des Vordergrunds, die einzelnen Figuren, die liebevoll gemalt und zum grossen Teil Porträts sind, die wir wiedererkennen — und die sich, trotz der Genauigkeit im Ausdruck und dem zum Teil Humoristischen ihrer Charakterisierung, unauffällig beim Weiterzurücktreten mit der Gesamtheit des Bildes im Ton verbinden.

FRANZ KRÜGER, AUSRITT DES PRINZEN WILHELM IN BEGLEITUNG DES MALERS FRANZ KRÜGER
MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

Bei der „Parade auf dem Opernplatz“ fesselt wiederum die wundervolle Detailmalerei der zuschauenden Bürger. Man denkt an Waldmüllers Porträts, auch an Friths Schilderungen vom englischen Derbytag. Man staunt vor der feinen Zeichnung und den delikaten Einzelschilderungen der Köpfe, neben dem Ausdruck auch über ihr Helldunkel. Schinkel erblicken wir in der Reihe dargestellt, und freuen uns seiner tüchtigen, preussischen Erscheinung. Wir sehen wohlhabende Edelleute, behagliche Bürger in stillhaltenden offenen Wagen das Schauspiel betrachtend. Der militärische Vorgang ist etwas steif, panoramenhaft dargestellt, die Soldaten sind hier vielleicht so gemalt, wie es nicht im Bereiche hoher Kunst erwartet wird, sondern eher auf *Schilderungen* vorkommt. . . . Ein kleiner Junge vorne, der Hunde führt, ist etwas absichtlich arrangiert. . . . Ein kleines Bisschen schränkt sich unsere Bewunderung für Krügers Kunsthöhe ein. . . . Vor der *Tüchtigkeit* seines Könnens verstummt unsere Klage rasch.

⁂

Krügers grosses Reiterporträt von Friedrich Wilhelm III. ist in bürgerlichem Helldunkel gehalten, hinten der Blick auf die Stadt ist voll plastischer Klarheit. Das enorme Quantum von Kon-

KARL BLECHEN, SELBSTBILDNIS MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

KARL BLECHEN, RUINEN DES PALASTES DER KÖNIGIN JOHANNA VON ARAGONIEN
MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

KARL BLECHEN, WALZWERK BEI NEUSTADT-EBERSWALDE
MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

vention, das sein Beruf als Fürstenmaler von ihm voraussetzte, tritt ferner in der Reihe von Porträts zu Tage, die mit dem Brustbild des Kaisers Nicolaus in einen Rahmen gespannt sind — Rekapitulationen von zwölf Bildnissen in Paradehaltungen. Das Langweilige ist hier unvermeidlich gewesen, Konvention und längst bekannte Haltungen; vollendete Sicherheit und schmiegsame Malerei wird dessenungeachtet bemerkt. Auf einer höheren Stufe steht indes das Bild „Kavalleriemarsch", voll intimer, individueller Betrachtung, naiv im allerbesten Sinne. Dem Künstler war es hier nicht um „Ton" zu thun gewesen, nicht um ein von vornherein feststehendes Helldunkel in der Angabe der Wolken u. s. w. wie bei den Reiterbildern um den Kaiser Nicolaus. Der „Kavalleriemarsch" ist vielmehr vedutenartig, er gehört demzufolge einer „untergeordneteren" Gattung der Kunst an, will nur Aufschluss geben über die Bewaffnung der Reiter, über die Eigenschaften ihrer Pferde — die Personen sind willkürlich, in Gruppen, wie sie aus der Natur geschnitten sind oder auch wie der Zufall des Malens es ergeben zu haben scheint, — ganz bescheiden nebeneinander geordnet, etwa friesartig, doch unkomponiert. Man freut sich, hierbei die Frische der Beobachtung in allem und jedem, die persönlichen Gesichter, die klaren Augen, die feine Zeichnung, die leuchtende Klarheit in der Wiedergabe der Bewegung der Pferde, — die Rasseneigenthümlichkeiten der Pferde, — schliesslich die Feinheit der Landschaft wahrzunehmen, welche scheinbar stimmungslos an einem Wintertag dargestellt worden ist, mit gelblicher Luft, Schnee auf den Wegen, über die die Sonne fällt, einzelnen Bäumen und einer Mühle im winterlichen Hintergrund. Ein Bild, dessen schlichte Natur uns anzieht; das uns in seinem Nichts-als-Vedute-sein-wollen einzig deucht und ewig interessant bleiben wird — während bei den danebenhängenden wenngleich virtuosen Clair-obscur-Porträtskizzen der Fürsten und Marschälle von Kaiser Nicolaus der Vergleichende sich unmöglich der Betrachtung entziehen wird: Clair-obscur-Porträts von Offizieren in rotem Waffenrock haben Reynolds und Gainsborough doch, jener mit unendlich mehr malerischer Kraft und Breite, dieser mit unendlich mehr Charme, beide mit einer ganz anderen Kraft des Clair-obscur, einer ganz anderen Fülle des Temperamentes geschaffen. Sie beide haben in einem ganz unmittelbaren Anschluss an das Clair-obscur der Klassiker des 17. Jahrhunderts gemalt — Krüger malte dagegen seine Reiterbildnisse in einem ihm selbst angepassten bürgerlichen Clair-obscur.

FRANZ KRÜGER, KAISER NICOLAUS VON RUSSLAND
MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

❀

Wir werden aber nicht ungerecht sein und etwa übersehen, wie Erstaunliches Krüger im „bürgerlichen Clair-obscur“ immer dann zu vollbringen weiss, wenn es sich um Bilder in *kleinen* Proportionen handelt. Einen Beweis findet man in den von dem hellen Ton des Weges sich abhebenden, unter den Federhüten beschatteten Gesichtern der Offiziere auf dem Paradebilde vom Opernplatz!

Sein Bildnis des Fürsten Peter Michaelowitsch Wolkonski ist subtil durchgeführt, trefflich, hochstehend und doch etwas langweilig.

Lampi's des Aeltern Bildnis der Kaiserin Katharina II. ist als Pendant aufgehängt, und der Vergleich mit Krüger's vortrefflichem Bilde des Feldmarschalls ist lehrreich: Lampi's Bild ist unendlich konventioneller — mit dem Apparat des Repräsentationsbildes arbeitend — und stilvoller, mehr der Aufgabe gerecht; das richtige Bild für ein Schloss, in dem nichts von wirklichem Leben ist, in dem alles so prunkvoll und gleichgültig ist wie dieses Bild.

❊

Im Bildnis König Wilhelms kommt alle unsere Bewunderung für den König und für Krüger zusammen: es ist ein prachtvolles, einfaches Porträt! Vollendet malerisch und fein, von feinem gütigen Ausdruck! Man sieht, auch wenn man nicht von „borussocentrischer“ Begeisterung getragen wird, dieses Werk und die beiden Büsten, von welchen es flankiert wird — Schadows entzückende Köpfe der Kronprinzessin Luise (Gips) und der Königin Luise (Papiermaché) —, mit wirklicher Begeisterung an. (Bei Schadows Büsten wird die Begeisterung freilich noch höher getragen, geht ins Reich des Absoluten, Allgemeinen!)

Das Krüger'sche Bildnis der Fürstin Liegnitz zu Pferde zeigt eine hübsche, anmutige Frau in violettem Reitkleid, auf dem Kopf trägt sie einen Cylinder mit grünem Schleier, in ihren Augen lebt ein reizender Ausdruck. Ihre Hände halten mit einer durch Gesundheit gebändigten Grazie die Zügel. Hinter ihr sieht man die Hofdame und den Adjutanten in dem morgendlich beleuchteten Park, bei dessen Baumschlag schon etwas an den nervösen Pinselstrich Menzel's zu denken ist.

Völlig unbefangen gesehen sind „Ausritt zur Jagd“ — bewundernswert unkonventionell; und eine geradezu *ganz*, nicht nur unkonventionell, sondern auch unbildmässig vorgeführte Scene im Schnee nach der Jagd, mit Reitpferden, Dienern und Hunden.

Schön wie eine Lithographie von Gavarni oder Raffet ist das unglaublich fein und geistreich leicht hingemalte Bild, das den Prinzen Wilhelm in Begleitung des Malers zeigt. Und weit erhebt sich über die Clair-obscur-Behandlung, die wir bei den Marschallporträts charakterisierten, die fabelhaft präcise Skizze: Kaiser Nicolaus zu Pferde (Abb. S. 353).

Ein herrliches, feines Porträt, einen Menschen, ein Milieu, eine Epoche schildernd, ist das Bildnis des Prinzen August von Preussen (im Hintergrunde mit der Madame Recamier vom Baron Gérard); endlich ist das gewinnendste unter *allen* Krügerschen Porträts das des jungen Mädchens, das mit nebeneinander gelegten Händen, in der einen hält sie einen Strauss, mit fragenden und seelenvollen Augen, in denen doch ein Schalk sitzt, uns ansieht. Gute, bürgerliche Gesellschaft! Einfacher und vielleicht feiner als ein Menzelporträt. Man sieht aber hier, wie Menzel an Krüger sich anschliesst, ihn fortsetzte und gewaltig, manchmal gewaltsam, steigern wird. Beides herrliche Künstler! Eine unendlich anziehende Aufgabe bietet es, sie liebevoll und mit allen Details zu vergleichen. (Man würde dann, Menzel gegenüber, von manchen unglücklicheren Vergleichungen Abstand nehmen.)

❊

Blechen (1798—1840) galt — ohne bei der grossen Menge beliebt oder auch nur bekannt zu sein — bis zur Jahrhunderts-Ausstellung für einen ausserordentlichen Künstler bei einigen und nicht den schlechtesten Kunstfreunden. Diese Rolle, nicht bekannt und doch hochberühmt zu sein, hat er jetzt abgetreten. Die Jahrhunderts-Ausstellung hat diesen ihm eigenen Ruhm zu Grabe getragen, zu Gunsten Caspar David Friedrichs; Blechens Bilder hängen in der Ausstellung neben denen Caspar Friedrichs und wirken in ihrer Gesamtheit als ölige, wenn auch immerhin geistreiche — Malereien. . . .

Eine geistreich aber etwas unsolide gemalte Skizze ist der Mönch in der Grotte (Ruinen des Palastes der Königin Johanna von Aragonien, aus einer Grotte gesehen); recht hübsch eine Skizze zweier Mädchen, unter einem blauen Himmel in die grüne Weite blickend. Man erwehrt sich nicht der Empfindung des Theatralischen in der Häufung der Effekte mit etwas vergifteten Tönen bei dem Bilde „Meeresstrand im Mondschein bei Neapel“.

KARL BLECHEN, BLICK AUF GÄRTEN UND HÄUSER

MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

Man findet dieses, wenn auch Talentvolle, doch Absichtliche, in einer Skizze einer Waldlichtung mit blitzenden Lichtern wieder. Man begegnet einer Wüstenlandschaft mit einem Esel — geistreich wie etwa ein Decamps — lässt sich andere der mit Geschmack aber doch Hoguet-mässig Wirkungen producierenden Landschafts- und Genrescenen mit Anstrengung zusagen, erkennt dann allerdings durchaus geistreiches Wesen und leichte Behandlung in einer Selbstporträtskizze an, findet an dem Seestück (siehe Abb.) mit seiner schlagenden Beleuchtung, mit seiner vollständig erreichten Plasticität — das Grundprincip dieser Kunst einmal zugegeben — absolut nichts auszusetzen, — freuen wird man sich aber nur an einem einzigen Bilde: dem intimen nordischen „Blick auf Gärten und Häuser" mit dem lila Licht auf dem vorderen, in einer kühnen Perspektive gesehenen Dache. Dies Bild ist ein Menzel vor Menzel!

An dem berühmten „Walzwerk bei Neustadt-Eberswalde" hat man dagegen auszusetzen, dass es doch wie ein Oelbild erscheint. Mühsam und vergebens versuchen wir in den alten Glauben uns zurück zu versetzen, dass wir hier eine neue Kunst zu begrüssen haben, weil wir — ein neues Thema sehen. Ein Grundirrtum! Auch Runge ist nicht neue Kunst, obwohl er Licht, Farbe und Bewegung — predigte. Er lehnt sich an neue Kunst höchstens an. (Das Kind auf dem Bilde „Der Morgen"!)

✲

Mit der Kunst Friedrichs, auf den wir in diesem Hefte nicht nochmals ausführlich zu sprechen kommen wollen — unsere Zeitschrift hat schon viel über diesen Grossmeister gebracht —, ist, wie man weiss, die Ausstellung fabelhaft reich vertreten. Die Bilder mit den Kruzifixen (eins bildeten wir im vorigen Heft ab), die Landschaft, die im Schloss Wilhelmsthal hängt, mit dem ausserordentlich gemalten gesättigten Lichte auf der silbernen Ferne und mit dem durchsichtigen Halbton im Vordergrund; die Terrasse mit der lesenden Dame und der blinkenden

Ferne (siehe Abb. in unserm vorigen Heft), die Landschaft „Sonnenaufgang in Neu-Brandenburg" mit der unsagbar tüchtig gezeichneten und gemalten Stimmung; das Seestück mit der Menschengestalt am Strand, das grossartig ist und im Vordergrund und Meer eine Idee an ... Courbet erweckt; der „Sturzacker" (Kunsthalle zu Hamburg); die nicht beendigte und uns darum vielleicht doppelt anziehende Gebirgslandschaft aus Böhmen: das alles sind Bilder, von welchen man sich nicht losreisst und die man dem Beschauer der Ausstellung nur zu nennen braucht, um in ihm alle Gefühle wieder erwachen zu lassen, die der Anblick erregte.

Von Friedrich ist aber ein gewaltiges Bild seit der Eröffnung der Ausstellung noch hinzugekommen — „Nordlicht" bezeichnet.

Man muss sich vor dem Bilde wieder und wieder ins Gedächtnis rufen: der Maler dieser Arbeit ist 1774 geboren, 1840 gestorben (und hat in Dresden gelebt). So modern ist es!

Es kommt einem vor dieser gewaltigen Arbeit zum Bewusstsein, dass man wirklich recht hatte, wenn man das ja doch wie alle Verallgemeinerungen etwas gefährliche Urteil aufstellte, Friedrich sei die grösste malerische Potenz in Deutschland im ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts gewesen.

Das „Nordlicht" lässt uns in gewisser Art an die „meules" von Claude Monet denken. Doch monumentaler, ferner, freskenhafter ist diese unsterbliche Skizze als ein Monet.

Dass *der* Mann nur als ein Zeitgenosse von Runge betrachtet werden, dass er, der Erfüller, einem hochbegabten Mann, welcher nur streben konnte, beinah' gar nachgesetzt werden konnte. Die Luft und die Farbe in der Bewegung sind auf Rungeschen landschaftlichen Hintergründen ja nur theoretisch da, während Runge sich quälte, hat Friedrich *geschaffen*. Die Ausstellung hat Runge jetzt depossediert, und sein um drei Jahre älterer Freund, der einfache Mann in Dresden erscheint als der unvergleichlich bessere Maler. Man hatte sich eben durch die geistige Erregbarkeit Runges einige Zeit lang blenden lassen.

❀

Von Runge ist inzwischen noch eine weitere Arbeit in die Ausstellung gelangt, eine sehr vorzügliche: ein als Selbstporträt bezeichnetes Bild, dessen

WILHELM VON KOBELL, SCENE AUS DER BELAGERUNG VON KOSEL   MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

Züge übrigens mit dem in unserem früheren Aufsatz besprochenen Selbstporträt keine Aehnlichkeit aufweisen. Ungleich schöner als jenes Selbstporträt, offenbar aus jüngeren Jahren, frei, heiter, leicht, rein, hell in der Farbe. Die Aehnlichkeit mit französischen Bildern der Zeit tritt wieder ganz frappant hervor. Wie mag sich dieses Zusammenhängen der französischen Kunst mit Runge wohl erklären?

Vorhanden gewesen sein muss es; obwohl man nicht erkennen kann, durch wessen Vermittlung. Ich hatte im vorigen Aufsatz gesagt, sein Lehrer wäre ein Davidschüler gewesen, das ist aber nicht richtig. Ich hatte einen eminenten nordischen Gelehrten im Gespräch dahin zu verstehen geglaubt, ihn aber missverstanden. Dass Runge ungeheuer viel von David hat, oft als ein unvollkommener Reflex seiner vollkommenen Kunst wirkt, ist richtig, dafür sprechen seine Porträts der drei Hülsenlangkschen Kinder und seiner Eltern, — doch wie ihm diese Lehre zu Teil geworden, ist unklar. Es hält schwer, sich vorzustellen, er hätte ganz ohne Kenntnis von Davidschen Arbeiten so gerade wie ein Eleve der Davidschen Schule sich entwickeln können. Runge kann als ein Kompositum von David, Prudhon — und Blake definiert werden.

✻

Wir bringen noch ein feines Bild von Wilhelm von Kobell (1766—1855) zur Anschauung. Es ist steif in der Komposition, aber fein in der Lichtwirkung. Dieser Künstler hat hier eine bemerkenswerte Wiedergabe des atmosphärischen Lebens erreicht.

H.

KARL BLECHEN, SEESTÜCK — MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Eugène Carrière ist gestorben, von dem in der Presse vielleicht mehr als billig bei diesem Anlass hervorgehoben worden ist, in welchem Grade er sich der Freundschaft von Anatole France, Octave Mirbeau usw. erfreut habe. Es ist dabei etwas darüber hinweggeglitten worden, ob er in der Malerei nicht etwa, wenn auch talentvoll, doch manieriert war. Sehr auffällig ist allerdings die Freundschaft Rodins für ihn. Man wäre versucht, infolge der Bewunderung für den grossen Bildhauer sich seinem Urteil über die Bedeutung von Carrière anzubequemen, wenn man nicht der Erwägung Raum gäbe, einerseits wie unabhängig vom Genie das mit dem Verstande gefällte Urteil ist, und dann, wie kompliziert das Nervenleben eines Künstlers ist, durch welches er veranlasst wird, einen Künstler, der in irgend einer Art ihm verwandte Saiten anschlägt, liebzugewinnen und vielleicht zu überschätzen. Solches mag wohl der Fall von Rodin gewesen sein. In der deutsch schreibenden Presse hat das eleganteste und sympathischste Urteil über Carrière Ludwig Hevesi im wiener Fremdenblatt ausgedrückt. Er spricht von Carrières in lithographischer Kreide ausgeführten Porträts und findet die auch den Carrière-Gegnern zutreffend erscheinenden Worte: „Es sind Bildnisse von Geistern, deren Geistigkeit das Leibliche der Erscheinungen umspielt, unheimlich-heimlich, das Werk des Seelenbeschwörers, der traute Manen vom Acheron heraufzulocken weiss. Er könnte das nicht, ohne ihnen seelenverwandt zu sein. Sie sind ein Teil von ihm, und die verbindenden Fäden können sich durch den Tod nur dehnen, aber sie reissen nicht ab . . .“ Wie fein ist in solchen Sätzen nebenher ausgedrückt, was auch ein Fehler von Carrièreschen Porträts war: dass sie eine Gemeinsamkeit verband, anstatt dass sich Individualitäten trennten!

❊

In Düsseldorf ist hochbetagt Albert Flamm gestorben, der sich ursprünglich zum Architekten bestimmt hatte, dann aber, durch den in seine Jugendzeit fallenden Triumphzug der Malerei der Gallait und Bièfve veranlasst, sich der Schwesterkunst widmete und ein Studiengenosse von Oswald Achenbach wurde.

❊

Die Eröffnung der Ausstellung des deutschen Künstlerbunds ist auf den 1. Juni verschoben.

❊

In London hat sich eine Vasari-Gesellschaft gebildet, die nach ihrem Prospekt es sich zur Aufgabe macht, das Studium der Handzeichnungen in England zu beleben und zu fördern. Die Gesellschaft hat bereits jetzt am Beginn ihres Wirkens 300 Mitglieder.

❋

Die Ausstellung Schulte hat sich in bedeutend vergrössertem Umfang ihrer früheren Stätte schräg gegenüber niedergelassen. Die Säle sind von Messel entworfen, von Deutschlands erfolgreichstem Architekten, das Gebäude und die Säle finden jedoch nicht jenen Beifall, der sonst Messels Schöpfungen begleitet. H.

❋

Im charlottenburger Rathaus hat die junge Vereinigung „Werkring“ eine Ausstellung von Möbeln und dekorativer Kleinkunst veranstaltet. Wirkliche Raumkunst, die heut wichtiger ist als die Komposition einzelner Stücke, konnte bei dieser improvisierten Darbietung nicht gezeigt werden. Es handelt sich hier mehr um Detail und Requisiten des Interieurs. In einer gut abgestimmten Gruppierung stellt sich das in dem grossen Saal, der nach oben in Zimmerhöhe durch helle Bespannung abgeblendet ist, dar.

Das mild gedämpfte Licht dieses Mediums, warm abgetönt durch die den Monumentalfenstern vorgeschobene Längswand der farbigen Scheiben von Kurt Stoeving, giebt den Möbelgruppenbildern eine weich um Holz und Stoffe spielende Atmosphäre. Fragt man dieser Möbelarchitektur ihre Tendenzen und Neigungen ab, so lässt sich ein grösseres Bestreben nach schmuckhafter Ausbildung konstatieren. Aber das ist kein Rückfall in dem leeren äusserlichen Ausputz, sondern der Schmuck ergiebt sich aus der Konstruktion, er dient innerhalb des Gefüges, er übernimmt die Rolle betonender Accente. Und es ist bezeichnend, dass für das Holz der materialgemässe Schmuck der Einlegearbeit bevorzugt wird, der Intarsia, die ausserdem nie bildlich-malerisch sich gebärdet, sondern immerflächig als koloristisches Lichterspiel behandelt wird. Eine Klavierwand von Kurt Stoeving erhält eine leuchtende Pointierung durch eingesetzte Perlmutterstücke, und ihre Disposition wird organisch aus den Motiven der Maserungswellen entwickelt. Auf Tischflächen betont die Intarsia, als Kranzvignette den Rand. An den Masswerkleisten der Armlehnen Rudolf Willescher Fauteuils verschlingen sich durchbrochene Kreise aus schwarzem und hellem Holz, und diese Schwarz-Weisskunst wird schimmernd belebt durch versprengte Perlmuttsplitter. Sitzmöbel sind das, sehr kultiviert und komfortgerecht. Die bestimmende Vorzeichnung für die meisten dieser Möbel ist die wienerisch-schottische Note. Sehr an Makintosh erinnert der Flügel-Altar-Schreibschrank von Gessner mit seinen Email-Zierstücken auf der Vorderseite der Thüren und den Intarsienlinienwerk auf der hellen Innenfläche.

Ein Gegenbeispiel missverstandener irregeleiteter Makintosh-Triebe erschreckt den wohlwollenden Möbelpilger in dem fatalen Bücherschrank von Sepp Kaiser aus violett gebeiztem Holz mit hellgrünen und schwarzen geometrischen Intarsia-Ornamenten und dem ungefüge als Mittelpfosten hineingekeilten weisslackierten Kasten, der einem Eisspind gleicht.

Nicht glücklich finde ich auch die vergoldeten Möbel von Stoeving. Für die Vitrine geht der Feierlichkeitsstil noch an, bei Gebrauchsmöbeln, wie Anrichte- und Serviertischen hat er etwas schiefes, und ein noch schwererer Einwand ist, dass die Vergoldung nicht einmal im Ton edel wirkt, kein Vergleich mit dem vornehmen Ton französischer Königstile, sondern peinlich mesquin.

Unangenehm berühren auch die „Kunst-Emaillen“ von C. C. Schirm. Sie haben etwas in schlechtem Sinne Industrielles, ihre Koloristik ist ohne tiefen brennenden Schmelz; flach, blechern wirkt ihr fader Glanz. Es ist nicht künstlerische, es ist Kunst-Emaille. Zwei gelungene Schmuckstücke von Mohrbutter zeigen dafür die Qualitäten wirklich artistischer Schmelzkoloristik. Zwei Anhänger sind es: Silberplatten, die als Füllung Käfer tragen, der eine grün irisierend mit metallischen Reflexen, der andere in einer grau-weissen Marmorierung der Flügeldecken.

Gutes ist von manchen Einzelrequisiten zu sagen.

Die grossen Beleuchtungskörper von Koernig verbinden gelungen Würde und Anmut. Sie sind freistehende hohe Kandelaber, freizügig entwickeln sie als Baumstilisierung ihre Grösse in organischem Aufwuchs. Der Schaft verzweigt sich oben zu einer reich gegliederten und füllig ausstrahlenden Krone, an der traubig als Früchte die Glühglocken sitzen.

Auch einige Tischlampen Grenanders sind in ihrer schlichten Konstruktion erfreulich. Sie haben die reinliche Anmut des Technischen. Die ovale Glocke schwebt zwischen zwei schlanken glatten Trägern, und die Montierung, die sie am oberen Ende hält, ist durchbrochenes Metallflechtwerk, zwischen dessen mattgelben Maschen das graue Milchglas hindurch schimmert. Ausgezeichnet ist die Keramik vertreten. Die königliche Manufaktur darf sehr froh sein, jetzt durch die geschmackssicheren und delikaten Arbeiten von Schmuz-Baudihs repräsentiert zu werden.

Sie zeigen entfernte Verwandtschaft mit Kopenhagen. Aber es ist weniger Beeinflussung als ähnliche Artung und die gleiche Technik der Unterglasurmalerei. Schmuz-Baudihs liebt natürlich auch die Übergangstöne, er lässt gern seine Gefässe von einer Farbe in ihren Nuancenschattierungen überhaucht werden, im Ornament aber giebt er der strengeren Ordnung den Vorzug vor der japanischen Impression, die für gewisse Jahrgänge der dänischen Porzellane charakteristisch ist.

Felix Poppenberg

AUS WIEN

Die Frühjahrsausstellung der Secession bedeutet einen neuerlichen Rückschritt dieser Vereinigung. In ihrem durch die stellenweise Anhäufung von Graphik, Kleinplastik und Kunstgewerbe gesteigerten Bazarcharakter unterscheidet sie sich principiell gar nicht, sondern nur um ein paar Qualitätsgrade von der Ausstellung des Künstlerhauses. Zu diesem Ende verlohnte sich der grosse und stolze Kampf der acht Secessionsjahre wahrlich nicht, und hätte er nicht andere Früchte gezeitigt, an denen freilich den gegenwärtigen Beherrschern des Olbrichhauses kein Verdienst zukommt, müsste man sich der Blütenträume des Ver sacrum bitter schämen. Vor der verhängnisvollen Spaltung bestrebte sich die Secession, das nun einmal notwendige Übel der Ausstellungen zu einem die Entwicklung der Künstler und die Erziehung des Publikums fördernden Mittel zu gestalten. Davon ist nichts mehr zu spüren. Der Zufall, kein vorbedachter Zweck ist wieder Veranstalter der Ausstellungen. Und während früher, in der gemeinsamen Zucht, auch schwächere Talente erstarkten, von dem energischen Gesamtwillen selbst Träge und Mutlose befeuert wurden, bleiben jetzt, da die führenden Geister geschieden sind, auch Künstler, die Gutes leisten, stehen, öfter noch zurück. Dass die Ausstellung dennoch kein Misserfolg ist, dankt die zusammengeschrumpfte Kerntruppe der Secession zunächst der Gastfreundschaft, die sie ein paar jungen Talenten, Malern (Richard Harlfinger, Hermine Heller-Ostersetzer) und Bildhauern (Ivan Mestrovic, Josef Müllner, Anton Hanak) erwiesen hat. Dann aber der Beteiligung der krakauer Künstlervereinigung „Sztuka". Diesmal fehlt zwar ihr überragendes Genie Stanislaw Wyspianski, gleich hinreissend als Maler, Dichter und Regisseur, der, einige dreissig Jahre alt, auf den Tod krank darniederliegt. Auch Josef Mehoffer, ihr stärkstes malerisches Temperament, ist nicht vollwertig zu sehen. Dafür treten neben dem altberühmten Josef Chelmonski, neben Stanislawski, Wyczolkowski, Falat zwei andere Maler in den Vordergrund: Ferdynand Ruszczyc, ein ebenso vielseitiger als geistreicher Künstler, der sich aus einem naturalistischen Schollenmaler zu einem dekorativen Visionär ersten Ranges entwickelte, und Wladyslaw Slewinski, der noch dem pariser Kreise Gauguins und van Goghs nahe stand und diesen Zusammenhang in ausgezeichneten Porträts und Stillleben bekundet.

Die Porträtausstellung im österreichischen Museum giebt von der Geschichte des europäischen Porträts in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts nur vereinzelte Reflexe, während sie die Entwicklung des wiener Porträts in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in der Fülle und Bewegtheit eines breit fliessenden Stromes zeigt. Man sieht, zumeist aus adeligem Privatbesitz, Nicolas de Largillière, dessen Porträts noch die prunkvolle Geste und das kalte Pathos des Sonnenkönigtums haben, ebenso wie die Repräsentationsporträts des Hofmalers Maria Theresias Martin v. Meyten, der aber trotz aller Förmlichkeit wärmer ist, wie der damals in Schönbrunn herrschende patriarchalische Ton gegenüber der pompösen Etikette von Versailles. Aus dem französischen Rokoko sind ein paar Bildnisse Jean Marc Nattier des jüngeren, des eleganten Modemalers von Prinzessinnen und Marquisen vorhanden, aus dem venezianischen Pastelle der Rosalba Carriera, während das englische achtzehnte Jahrhundert, kein Ende wie in Frankreich, sondern ein Anfang, durch Reynolds, Gainsborough und Raeburn repräsentiert wird. Man verfolgt, wie das Rokoko mählig in den Klassizismus übergeht, der bei Frau Vigée-Lebrun den Charme einer Pariserin des Empire bekommt, während ihm in Deutschland Angelica Kauffmann den ätherischen Einschlag einer sentimentalen Gouvernante und Anton Raffael Mengs die akademische Note eines eklektischen Schöngeistes verleihen. Fremd in diesem Zusammenhang ragt gleichzeitig die kernige Meisterschaft Anton Graffs auf. In Wien leiten das neunzehnte Jahrhundert der als Porträtist oft entzückend feine Friedrich Heinrich Füger und der schwächere Lampi ein, deren aristokratisierende Bildniskunst vor dem köstlichen Aufschwung des bürgerlichen altwiener Porträts zurücktritt. In allem, was altwiener Malerei betrifft, also auch im Bildnis, steht Ferdinand Georg Waldmüller an allererster Stelle. Ihm schliessen sich dann alle die lieben und feinen Meister an, Danhauser, Fendi, Kriehuber, Gauermann, Eybl, Dobiaschofsky, Schlesinger, Steiner, Decker, Teibler, und die sonst als Miniaturisten thätigen Daffinger, Agricola, Theer und Zumsande. Es folgt Rudolf Alt, dessen Anfänge in diesem bei aller selbstverständlichen Natürlichkeit tief künstlerischen Milieu wurzeln. Pettenkofen, Rahl, Amerling, Hasslwander, Schrotzberg reihen sich an.

Hugo Haberfeld

❈

AUKTIONS-NACHRICHTEN

C. G. Boerner in Leipzig bringt am 11. und 12. Mai Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte alter Meister einer berliner Privatsammlung zur Versteigerung. Erstklassige Abdrücke und grosse Seltenheiten von Dürer und Rembrandt, Altdorfer, Cranach, Dyck, Ostade, Ruysdael, Schongauer, französischen Porträtstechern und vielen anderen enthält die Sammlung.

Amsler & Ruthardt, Berlin, versenden einen Katalog seltener Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Clair-obscurs, Lithographien aus den letzten vier Jahrhunderten, die am 15. Mai zur Versteigerung gelangen sollen. Reichhaltige Werke von Beham, Burgkmair, Chodowiecki, Cranach, Dürer, Lautensack, Rembrandt, Meckenem, Schongauer, sowie seltene Blätter von Mantegna, Nicoletto da Modena, Meister I. B. mit dem Vogel, Dirk van Staaren verzeichnet der Katalog.

VIERTER JAHRGANG, ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 17. APRIL. AUSGABE AM 26. APRIL NEUNZEHNHUNDERTSECHS
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

Manet, Marine

Kunst und Künstler
REDAKTION: EMIL HEILBUT
VERLAG BRUNO CASSIRER

NATUR UND KUNST

VON

GUSTAV PAULI

Der moderne Grossstadtmensch mit seinen teils überfeinerten teils abgestumpften Nerven empfindet eine Sehnsucht nach der Grösse, Freiheit und Frische der Natur, die ihm angeboren zu sein scheint und die es ihn eben darum übersehen lässt, dass dieses Gefühl sich erst als das späte Erzeugnis einer reifen Kultur eingestellt hat. Und doch könnte ihn schon ein Blick auf seine roheren Zeitgenossen draussen, jenseits der Vorstädte, eines besseren belehren. Für unsern Bauern ist noch heute wie für den ursprünglichen Menschen vor und seit Jahrtausenden die Natur Weideland, Jagdgrund, Acker oder eine Versammlung übermenschlicher feindseliger Gewalten. Er betrachtet sich seine Felder daraufhin, wieviel Kartoffeln und Roggen sie ihm tragen mögen, nicht aber, wie der Tau auf ihren Halmen blinke oder welche Farbenschattierungen Sonne, Nebel und Regen auf ihnen malen. Die ästhetische Betrachtungsweise ist gewiss die letzte, die der Natur zuteil wird. In unserem Sinne eines liebevollen Sichverlierens, in die Aussenwelt ist sie ein Geschenk der neuen Zeit. Zuerst begegnet sie uns als einsames weithin leuchtendes Beispiel in dem heiligen Mönche von Assisi, der das übervolle Herz, das er der irdischen Geliebten verweigerte, der ganzen Kreatur entgegentrug. Aber wie lange, Jahrhunderte lang, hat es dann noch gewährt, bis dieses Mitfühlen mit anderen Individuen oder gar mit Tieren, vollends bis die Beseelung landschaftlicher Natur ihren klassischen Ausdruck in der bildenden Kunst fand!

Ich sprach von einem Sichverlieren in die

Aussenwelt und folgte damit dem populären Sprachgebrauche; redet doch selbst Schopenhauer von der uninteressierten Versunkenheit des ästhetischen Zustandes, bei welchem die Bleigewichte der Selbstsucht, die das Uhrwerk unseres Alltagslebens regulieren, einmal ausgehenkt sind. „Wir feiern den Sabbat der Zuchthausarbeit des Wollens, das Rad des Exio steht still.“ Dennoch verführte auch ihn die Anschaulichkeit des metaphorischen Bildes zur Ungenauigkeit des Denkens. Nicht um ein Sichverlieren handelt es sich, vielmehr um ein Sicheinverleiben, nicht um ein Preisgeben, sondern um eine Besitzergreifung. Und wenn dabei auch die gröberen Formen des Egoismus ausser Spiel bleiben, so ist der ästhetische Beschauer doch keineswegs im höheren und feineren Sinne uninteressiert. Der Franzose hat es wohl geahnt, der im Genusse des Kunstwerks une promesse de bonheur erblickte.

Der „gesunde Menschenverstand“, der immer geharnischt auf den Platz tritt wenn es gilt, mit alten Trivialitäten eine junge Wahrheit zu erschlagen, verficht hartnäckig die ewige Abhängigkeit der Kunst von der Natur. Er beruft sich dabei auf das Kind, das im Bilde zuallererst nach dem Dargestellten fragt und sich an seiner Deutung erfreut. Ebensogut könnte er auf jeden naiven Menschen verweisen. Ja, sogar die Geschichte glaubt der gesunde Menschenverstand als Zeugen und Eideshelfer aufrufen zu können. Und in der Tat giebt sie ihm scheinbar recht.

Wenn es ein Evangelium der Kunst gäbe, so dürfte es mit den Worten beginnen: Im Anfang war der Rhythmus und der Rhythmus war im Ornament und das Ornament war der Rhythmus. Dann aber kam die Nachbildung der Natur. Der Künstler näherte sich ihr zaghaft, um Dinge zu bilden, die ihm ein Gleichnis sein sollten jener Geschöpfe, die seine Gedankenkreise erfüllten. So schuf er Bilder der Haustiere, seines Weibes, seiner Genossen und Knechte. Aber bald wurden die Bilder wieder zum Ornament. Und so ging und geht es im endlosen Wechsel der Kunstformen weiter. Eine stilisierte Art der Darstellung mit ausgesprochen dekorativen Absichten wird abgelöst von liebevoller Nachahmung der Natur bis auch diese wieder zum Ornament erstarrt. Die letzten Phasen dieses Entwickelungsprozesses haben wir ja selbst erlebt. Überblicken wir aber rückschauend, soweit das Auge reicht, den bisherigen Verlauf, so bemerken wir, wie die Naturnachahmung deutlich fortschreitet, während das Vermögen einer dekorativen Darstellung sich so wenig hebt, dass es als stationär erscheinen mag. Unsere Pleinairisten sind fraglos sämtlichen früheren Malern darin überlegen, dass sie in der Natur neue ästhetische Werte entdeckt haben. Ihnen zur Seite hat Rodin das Leben mit innigerem Griffe gepackt als irgend ein Bildhauer vor ihm. Er hat Nuancen von Flächen gesehen, die nie zuvor gesehen waren. Aber haben unsere Meister eines hohen Stils wirklich neue dekorative Werte geschaffen? — Haben die Umrisse eines Hildebrand oder Maillol vor den tausendjährigen Bildwerken des Nilthals etwas wesentliches voraus? oder schmücken die Malereien eines Puvis, eines Hodler, die Wände besser als die ravennatischen Mosaiken?

Es liegt also thatsächlich nahe genug, aus der historischen Entwickelung als das einzige greifbare Gesetz für den Fortschritt der Kunst jenes herauszulesen, das in der Annäherung der Kunst an die Natur besteht. Der unschuldige rotwangige Optimismus empfängt dankbar ein neues Argument als Wirkung der heimlich gehegten Ueberzeugung, dass wir es herrlich weit gebracht haben — einstweilen wenigstens — mit der erhebenden Aussicht vor uns, in Zukunft immer weiter sternenwärts uns zu entwickeln.

Ein so tröstlicher Glaube, dem in seiner sänftigenden Wirkung ein Anflug von Religion beiwohnt, hat seine beredtesten Prediger unter denen gefunden, die als die eigentlich berufenen Sachverständigen gelten müssten, unter den Künstlern selber. Immer wieder, wenn eine naturnachahmende Kunst zur Herrschaft gelangt, werfen sie ihre drastisch formulierten Schlagworte in die Debatte. Aus grauer Vorzeit klingt zu uns das Atelierhistörchen herüber vom Weltstreit des Zeuxis mit Parrhasios, von denen der eine seine Früchte so natürlich malte, dass er die Vögel damit täuschte, während der andre mit seinem gemalten Vorhang sogar die intelligenten Menschen betrog. Erstaunlich ist es, dass sogar ein Vertreter der regelstolzen und naturfremden Spätrenaissance wie Vasari, wenigstens in der Theorie, immer wieder die Vorzüge eines Bildes an seiner Naturwahrheit misst. Einmal sagt er es geradezu, dass die Malerei in nichts anderem bestände als in einem lebendigen Abbilden der Natur. In deutlicher Erinnerung sind uns noch die Rodomontaden, welche Courbet über die wahre Wahrheit seiner Kunst zum besten gab. Nun mag man ja den Künstlern, die selten Meister der Rede sind und sich noch seltener auf

die kühlen Spitzfindigkeiten logischen Denkens verstehen, einiges zu gute halten. Ihre allgemeinen Theorien sind nur dazu da, um ihre höchst persönliche Praxis zu verteidigen. Auf goldnem Wagen rollen sie ihre Strasse dahin. Ihr Ziel erkennen sie genau und hie und da gönnen sie auch den Schülern und Verehrern einen Blick, die hinter ihnen herkeuchen. Aber der Staub, den sie aufwirbeln, verhüllt ihnen die übrigen Wagenlenker, die Meister, die auf entfernteren Strassen anderen Zielen nachjagen. — Merkwürdiger ist es schon, dass auch die Kritiker, die Historiker und Aestheten, die kühleren Herzens als Kampfrichter zuschauen, in ihrer ganz überwiegenden Mehrheit es mit den Naturpredigern in der Kunst halten. Vielleicht thun sie es aus Rücksichten geistiger Bequemlichkeit. Man schlage nur irgend ein kunstgeschichtliches Handbuch auf und achte darauf, ob nicht im Hintergrunde der Wertschätzungen überall die Ansicht lauere, dass die Kunst je naturwahrer desto besser sei. Mit behaglicher Breite werden die Fortschritte erörtert, die in der Erkenntnis perspektivischer Gesetze, in anatomisch korrekter Körperzeichnung, in der sogenannten Luftperspektive u.s.w. erreicht seien. Selbst in die Betrachtung einer so göttlich verlogenen schönfärbenden und überirdischen Kunst wie der griechischen verirren sich solcherlei Urteile. Wie wäre es sonst zu erklären, dass man die herrlichen Bildwerke der namenlosen Vorgänger des Phidias wegen archaischer Steifheit entschuldigen zu müssen glaubt oder die farbenfröhliche Natürlichkeit der Reliefs am Alexandersarkophag in den Himmel erhebt, während der unvergleichliche Satrapensarkophag daneben steht! —

Die Aesthetiker machen es nicht viel besser. Neuerdings hat sich sogar einer von ihnen mit der vielerörterten Illusionsästhetik an die Spitze der Naturanbeter in der Kunst gestellt. Der Verfasser des zweibändigen Werkes über das „Wesen der Kunst“ hat nur einen Fehler begangen. Er ist zu spät gekommen. Vor anderthalb Jahrhunderten wären seine Theorien sehr einleuchtend gewesen. Vermutlich hätte man sie im Kreise der Gesinnungsgenossen Diderots gern vernommen, vorausgesetzt, dass sie in einer etwas unterhaltenderen mehr zusammengezogenen Form, sagen wir in dem Umfang einer stattlichen Broschure, niedergelegt wären. Wie gut hätte man sie zu einem kräftigen Vorstoss gegen die fatale naturfremde Courtisanenkunst der Boucher und Genossen verwerten können — namentlich, weil es damals noch keine Photographie gab, die leider durch ihre blosse Existenz den schönen Grundgedanken von „der bewussten Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses“ widerlegt. Zwar will der Begründer der Illusionstheorie dieses durchaus nicht wahr haben. Er wehrt sich heftig gegen die Ansprüche der modernen Photographen, die zur Belohnung für ihre geschmackvollen Leistungen durchaus in den Stand und Rang der Künstler erhoben zu werden wünschen. Allein seine Gründe der Abwehr sind unzulänglich. Wenn er z. B. behauptet, dass die Photographie gar keine Illusion bereite, weil sie die Natur selber gäbe, so könnte der Photograph ihm erwidern: — Ach gehen Sie, Herr Professor, da ist mein Dackel gescheiter als Sie; denn der findet in meiner wohlgetroffenen Photographie eines Hundes auch nicht eine Spur von dem wieder, was er an seinen leibhaften Kameraden schätzt und verehrt. Er sagt sich offenbar, wenn ich ihm die Photographie zeige: dies ist ein übelriechendes unsympathisches Stück Papier und das da ist ein köstlich duftender sehr anziehender Hund. Und, meiner Treu, mein Dackel hat recht. Es erfordert schon die hohe menschliche Intelligenz, um in der Photographie nach der Natur ein Illusionsbild der Natur zu erkennen. Da aber die Illusion, die uns die Photographie bereitet, keinesfalls eine objektive Sinnestäuschung ist, so muss sie wohl eine subjektive, selbstbewusste sein und folglich bin ich ein Künstler. —

Wenn der Photograph so etwa zu unserem Professor sprechen würde, so wäre ich versucht, ihm auf die Schulter zu klopfen und hinzuzufügen: — Bravo. Aber Sie sind noch zu bescheiden. Denn nach den Theorien des Herrn Professors müssten Sie sogar der einzige Künstler sein.

Was der Erfinder der Illusionsästhetik von der Kunst behauptet, das gilt allerdings uneingeschränkt von der Photographie, dass sie nämlich um so vortrefflicher sei, je weniger sie von dem Eindruck der Naturerscheinung abweiche.

Es giebt alte ehrliche Bildnisse und Landschaftsaufnahmen aus der Inkunabelzeit der Photographie, die man mit Vergnügen und nicht ohne eine gewisse Rührung betrachtet. So also trugen sich die Grosseltern und so hielten sie sich in Wirklichkeit! Namentlich ihre Haltung war anders als die unsere. Sie hatten überhaupt mehr Haltung. Und solche Landschaften bewunderte man damals — lauter schöne Aussichten! Man liess die Blicke gern über

die Ebene schweifen bis zu weiten Bergzügen; man betrachtete den Wald als ein Ganzes, aus einer gewissen Entfernung, bis die Bäume sich zu Gruppen vereinigten; man liebte das Felsenschloss am Meere, von Brandungswellen umbraust, man schwärmte für die Alpen, für den Golf von Neapel und die italienischen Seen, überhaupt für die grossen Linien des Hochgebirges und der südlichen Natur. Heute bevorzugen die Photographen das nordische Flachland, wo es weniger Linien aber subtilere Nuancen von Licht und Schatten giebt. Sie bevorzugen den Vordergrund vor der Fernsicht, den überraschenden Ausschnitt vor dem Rundblick. Ueberall suchen sie das Intime. Sie tragen ihre Camera mitten in den Wald hinein oder schleppen sie in alle Fährlichkeiten der Gletscherwelt hinauf. Statt des ganzen Golfes von Neapel photographieren sie einen schmutzigen Winkel von santa Lucia. Ja, sie sind glücklich, wenn sie einen nebligen Vormittag an den londoner Embankments oder ein Regenschauer auf einem pariser Boulevard in ihrem Kodak mit nach Hause tragen können. Untersuchen wir aber die Gründe des merkwürdigen Geschmackswechsels, so sehen wir, dass die Photographen nur den Künstlern gefolgt sind. Früher photographierten sie à la Rottmann, Calame oder Lessing, jetzt à la Liebermann, Pissarro oder Whistler. Soweit sie dieses in aller Unschuld und unbewusst betreiben, ist alles gut. Bedenklicher wird es schon, wenn sie die Anlehnung an einen bestimmten Meister absichtsvoll suchen. Es giebt photographische Israels, Whistlers, Lenbachs, sogar Sambergers, die jeder Kundige eben darum als fatal empfindet, weil er neben der oberflächlichen Aehnlichkeit die ganze ungeheure Diskrepanz gewahrt, die zwischen dem Naturausschnitt, den Absichten des Photographen, einerseits und der abgerundeten Schöpfung des Künstlers andrerseits besteht. Vollends unerträglich wird der Photograph, wenn er ein übriges wagt im Aufbau eines Porträts oder Genrebildes oder, wenn er mit irgendwelchen Extravaganzen der Retusche den Eindruck einer flüchtigen Kreidezeichnung oder Sepiastudie zu erwecken bemüht ist.

Je stärker also die Photographie die Illusion des ungeschminkten Natureindrucks erweckt, desto besser — und desto künstlerischer wirkt sie. Denn darin haben unsere Photographen ganz recht, dass ihre besten Bilder Kunstwerken ähnlich sehen. Nur ist ihre Folgerung nicht annehmbar, dass man sie deswegen für Künstler halten müsste. Ebenso wohl könnte der Cartonnier als Küchenchef gelten, weil er uns aus Pappe, Gips und Ölfarbe Atrappen zusammenleimt, die wie gebratene Kapaunen oder Gänseleberpasteten aussehen.

Auch die Natur sieht manchmal wie ein Kunstwerk aus, nicht weil sie es wirklich ist, sondern weil wir sie dazu machen, das wird freilich der naive Mensch schwer begreifen. Er wird es hören, aber nicht verstehen, wenn man ihm sagt, dass die Natur, die seine Augen sehen, vielmehr das Produkt seines Gesichtssinnes und seines Verstandes als die wahre Wirklichkeit sei. Er ist der Herrenrolle, die er unbewusst der Natur gegenüber spielt, nicht gewachsen, dem Nachtwandler gleich, der ohne zu schwanken auf dem schmalsten Stege Abgründe überschreitet, würde ihn ein gefährlicher Schwindel erfassen, wenn man ihn beim Namen riefe, um ihn aufzuklären. Und doch kann uns nichts besser als eben die Idealität der Naturerscheinung die unendliche Verschiedenheit erklären, mit der die Menschen die Natur ästhetisch betrachten. Courbet sah andere Dinge als Whistler und hätte auch angesichts derselben Menschen oder Landschaften immer etwas ganz anderes gesehen. Die Welt, die sich in Feuerbachs Augen spiegelte, war total verschieden von der seines Zeitgenossen Menzel. Anton v. Werner sieht überall Photographien und noch dazu die ordinärste Dutzendware der Photographie. Der rezeptive Mensch findet im allgemeinen in der Natur das, was die Künstler ihm gezeigt haben und beweist damit, dass Oscar Wilde durchaus nicht paradox war, als er meinte, die Natur ahme die Kunst nach. Ich selber habe dies oft genug beobachten können. Am überraschendsten einmal in Schweden. Die schwedischen Landschafter lieben bekanntlich leuchtende Farben. Einer von ihnen, Arborelius, hat einmal eine Sommernacht gemalt mit einem ganz besonders tief blauen am Horizonte sanft erhellten Himmel, in den das schlanke nadelspitz verlaufende Dach eines einsamen schwarzdunkelen Kirchturms hineinragte. Es war eines von den übertrieben effektvollen Bildern, die man schlechterdings nicht vergessen kann. Als ich nun im letzten Sommer kaum zum ersten Male in meinem Leben schwedischen Boden betreten hatte und auf nächtlicher Fahrt von Trelleborg nach Malmö einen Blick aus dem Coupéfenster warf — was sah ich? meinen Arborelius, ebenso übertrieben farbig, ebenso effektvoll, ebenso manieriert.

Für den Künstler bedeutet die Natur nichts

anderes als Rohstoff, etwas an sich gleichgültiges, sinn- und gestaltloses, das jeder Deutung fähig ist. Er lässt seine Augen auf irgend einer Trivialität ruhen und schafft aus dem ganz Alltäglichen ewige Werte. Böcklin sah einmal einen ermüdeten italienischen Kavallerieoffizier auf dunklem Pferde an einem hellschimmernden Kornfeld vorbeireiten. Aus dem Eindruck entstand später der prächtige phantastische Abenteurer in der juwelenhaften Leuchtkraft seiner Farben. Welche Ueberraschungen würden wir wohl erleben, wenn man uns sagen könnte, aus welchen Wirklichkeiten die holdesten Traumbilder der Florentiner Madonnen eines Botticelli, Fra Filippo oder Raffael erwachsen sind! Dabei bedarf es der Verwandlungen und Szenenwechsel keineswegs. Es könnte obenhin betrachtet im Bilde alles bleiben wie es in der Natur aussah und doch wäre nichts mehr dasselbe geblieben, wenn der Meister des Bildes ein Künstler war. Die Steinklopfer, die Courbet am Wege arbeiten sah, waren gewiss nicht interessanter als andere Tagelöhner. Aber die Steinklopfer, die er malte, sind ein aller Zeitlichkeit entrücktes Denkmal, schön und gross, so lange die Farben auf der Leinwand haften.

Goethe sagt einmal: „Der Künstler soll nicht so wahr gegen die Natur, er soll wahr gegen die Kunst sein. In einem Kunstwerk kann fast alle Natur erloschen sein und es kann dennoch Lob verdienen.“ Und ein andermal bemerkt er kurz und gut: „Die Natur ist eine Gans; es kommt darauf an, was man aus ihr macht.“ Solche Worte eines Weisen und Künstlers, der hoch genug stand, um nicht nur seine Arbeit sondern auch sein ganzes grosses Selbst zu überblicken, beleuchten scharf die schwärmerische und grenzenlose Naturliebe, die manche Künstler geflissentlich an den Tag legen. Wir dürfen unser Teil dabei denken, wenn wir sie reden hören. Man prüfe sie nur daraufhin, ob sie wirklich die unendliche Vielgestaltigkeit der Natur, ihre einschmeichelnde Anmut und ihre wilde Furchtbarkeit, ihren verschwenderischen Reichtum und ihre trostlose Öde, ihre gedämpfte Koloristik und ihre laute Farbenpracht, kurz, ob sie die ganze wahre Natur in ihrer namenlosen Fülle von Gegensätzen lieben und man wird bald genug entdecken, wie sich der Bereich ihrer Sympathie auf einen Ausschnitt verengert, der mit ihren sehr persönlichen Anlagen harmoniert. Sie behaupten, die Natur zu lieben und lieben nur sich selbst. Nicht draussen, nicht auf den Meeren, den Bergen und Thälern, auch nicht in blühenden Leibern wohnt die Schönheit der Kunst. Wer sie dort sucht und nur mit mattem Stimmchen zu wiederholen weiss, was die Natur in volltönender Sprache gesagt hat, der ist kein Künstler. Und doch wollen wir Dürer nicht Unrecht geben, wenn er in seiner schlichten Art es ausspricht: ... Wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur. Wer sie heraus kann reissen, der hat sie.

Nur würden wir entgegnen: Lieber Meister, wohl steckt sie in der Natur, aber in deiner eigenen, in deinem Herzen. Da heraus strömt sie und adelt alles, was deine Augen sehen und deine Hände bilden.

Denn, was wäre schliesslich Kunst anderes als gestaltetes Gefühl? —

DAS MÖBEL DER HEPPLEWHITE-SCHULE

VON

CONST. SIMON

Das Möbel der Hepplewhite-Schule bekam seinen Namen durch einen Sammelband mit Zeichnungen betitelt „The Cabinet-Maker“ und „Upholsterers-Guide“ (1788); herausgegeben unter der Firma A. Hepplewhite & Co., Möbeltischler; und dann durch 10 Zeichnungen, die mit „Hepplewhite“ signiert waren und in einer londoner Preisliste von Möbeltischlern erschienen (1788). In diesem Katalog, der von der londoner Vereinigung der Möbeltischler herausgegeben wurde, war die Mehrzahl der Entwürfe von Thomas Shearer und ein paar von W. Casement. George Hepplewhite errichtete ein Möbelgeschäft in Cripplegate, das nach seinem Tode auf seine Witwe Alice überging unter der Firma A. Hepplewhite & Co. Hepplewhite mag ein Landsmann Sheratons gewesen sein; denn in der Grafschaft Durham kommt der Name noch vor.

Sammler sind der Meinung, dass man heute mehr Möbel von Hepplewhite finden kann, als von irgend einer anderen Schule des achtzehnten Jahrhunderts. In seinen Werkstätten müssen viel auswärtige Kunsttischler beschäftigt worden sein, denn zarteste Linienführung und grösste Dauerhaftigkeit

sind für die Schule charakteristisch. Der Hauptfehler war ein Mangel an Proportion, besonders bei den Stühlen, ein Fehler, der auch durch die graziösesten Formen und vollendetste Ausführung nicht aufgewogen wird.

Man findet beim Hepplewhite-Stil die feinste Schnitzarbeit, zuweilen kombiniert mit dem Einlegen bunter Hölzer, letzteres nur spärlich. Denn im allgemeinen wurde ein geschnitztes Stück nicht eingelegt, und umgekehrt. Auch handgemalte Möbel waren eine Spezialität, und dann eine Art der Dekoration, die im „Guide" als „japanisch" bezeichnet wurde. Man benutzte dabei nicht die gewöhnliche, den orientalischen Waren nachgeahmte Goldlackierung, sondern man gab eine Zeichnung in Lackmalerei auf weissem oder schwarzem Grund.

In „Knight Penny Cyclopaedia" findet sich Folgendes hierüber: „Eine bestimmte Art einfacher Holzmalereien nennt man japanisch; sie unterscheiden sich von den gewöhnlichsten Malerarbeiten dadurch, dass die Farben mit Terpentin anstatt mit Oel gemischt werden; Bettstellen, Handtuchständer, Schlafzimmerstühle werden auf diese Weise behandelt." Sehr wenige Stücke dieser Periode haben wir in ihrer Originalgestalt übernommen, denn der Goldlack platzte oft ab und hinterliess nur eine verfärbte Oberfläche. Aber andere schöne Beispiele

haben sich gefunden, die auf herkömmliche Art gemalt sind, die Grundfarbe nach dem Ton des Zimmers abgestimmt. Wahrscheinlich haben verschiedene dekorative Künstler, die für Robert Adam thätig waren, auch in den Ateliers der „Hepplewhite-Schule“ gearbeitet, denn es lässt sich in diesem Dekorationsstil zwischen den beiden Schulen oft eine grosse Aehnlichkeit nachweisen. Hepplewhite-Möbel wurden oft in einem „Adam-Hause“ aufgestellt, und man achtete dann darauf, dass es harmonisch zur Umgebung stand. Der dekorative Stil war übrigens durchaus nicht nur durch Adam beeinflusst; viele Ideen wurden von Louis-Seize-Möbeln übernommen und viele Beispiele zeigen besonders in der Behandlung der Silhouette eine bemerkenswerte Originalität.

In den Hepplewhite-Möbeln finden sich einige wenige Motive, die eingelegt, geschnitzt oder gemalt immer wiederkehren. So findet man zum Beispiel Kornähren, von wallenden Tüchern umrahmt, und spitze Farrenblätter auf vielen Arbeiten. Ein beliebtes Motiv waren auch die „Federn des Prince of Wales“.

Hauptsächlich nahm man Mahagoniholz; Satinholz nahm man mehr für die Intarsien als für die Möbel selbst. Ich lasse eine Liste von Hölzern folgen, die zum Einlegen in der Preisliste genannt werden: Manilla-, Havanna-, Tulpen-, Rosen-, Königs-, Alexandria-, Ahorn- und Eibenholz. Einige dieser Hölzer, die sicherlich einen Handelsnamen der Zeit tragen, können nicht mehr identifiziert werden.

❊

Stühle.

Die Grösse der Hepplewhite-Stühle ist bezeichnend für die grosse Veränderung der Moden am Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Die Reifröcke der Damen verschwanden allmählig. Eine Frau hatte nicht länger „den Umfang von sechs Männern“; und die alten grossen Sitze wurden durch kleinere, niedlichere Formen ersetzt. Einige Stühle, sowohl der Adam- wie der Hepplewhite-Schule, gehörten dem Uebergangsstadium an; sie hatten einen breiten Sitz, dazu eine leichte Rücklehne, und dünne, spitzzulaufende Beine; solche Stücke sahen unabweislich schlecht proportioniert aus.

Die charakteristischsten Stühle der Hepplewhites hatten schild- oder herzförmige Rücklehnen; indessen wurden auch häufig runde, ovale und viereckige Lehnen gemacht. Schmale, geriefte Holzstäbe, die sich am unteren Ende zu einem Medaillon vereinigten; Urnen mit Schnörkeln und dem üblichen Blattwerk; Federn des „Prince of Wales“, Weizenähren waren Motive, die immer wieder

aufgenommen wurden. Andere Details bildeten der Perlenstab, der an Stelle der Muscheln und Blätter des Chippendale-Stils als Bandornament zur Anwendung kam; geschnitzte Schalen und runde, ovale oder halbkreisförmige Rosetten. Stühle wurden entweder geschnitzt, gemalt oder mit Japanlack behandelt, gelegentlich wurden sie mit Intarsien dekoriert. Die Beine, ob vierkantig oder rund, liefen spitz zu und endeten in einem kegelförmigen Fuss.

Die Stühle sind in Mahagoni ausgeführt; in der schildförmigen Rückenlehne eines Stuhles vereinigen sich die Stäbe nach unten zu einem Medaillon, und Draperien von wallenden Shawls sind von einer Seite nach der anderen geschlungen. Der Sitz ist eingefasst mit einem feinen doppelten Perlenstab; die Verbindung der Beine mit dem Sitz hat eine Schnitzerei von spitzen Blättchen und Rosetten. Dieser Stuhl hat ausgezeichnete Proportionen; im Gegensatz zu den meisten Beispielen dieser Art korrespondiert der obere Teil sehr gut mit dem unteren, sowohl in bezug auf Grösse wie auf Form. Bei einem andern Stuhl mit ovaler Rücklehne, der sehr gut wirkt, zeigt eine genauere Prüfung dennoch, dass die verschiedenen Teile hier nicht so gut zu einander passen. Der Mittelteil der Lehne reicht bis zur Umrahmung des Sitzes herab, bei Hepplewhite sonst ungebräuchlich, und dieser Umstand sowie die Verbindungsstäbe zwischen den Beinen scheinen darauf hinzuweisen, dass der Stuhl unter dem Einfluss Chippendales entstand. Der Mittelteil der Lehne ist gekrönt mit geschnitzten Weizenähren, die vorderen Beine sind vierkantig und laufen nur wenig spitz zu. Wieder ein anderer Stuhl zeigt eine herzförmig geschnitzte Rücklehne, geschmückt mit Federn des Prince of Wales und einer Bandschleife. Die Beine laufen spitz zu und sind ganz glatt.

Bei der Illustration auf Seite 373 ist die reizende Lehne mit fein geschnitzten Federn des Prince of Wales, einer Bandschleife und einer Muschel geschmückt. Rosetten, geriefte Beine und schönes Eckzierat vervollständigen die Dekoration. Dieses Beispiel zeigt den breiten Sitz der Stühle der Uebergangszeit und die Querstäbe der Chippendale-Periode.

Der Hepplewhite-Wardens-Stuhl und der niedrigere Stuhl, Abbildung Seite 375, aus dem Besitz des Herrn S. E. Schunk, stammen aus Irland, und die königlichen Embleme, vereinigt mit den biblischen Gegenständen, auf den gemalten Platten, weisen darauf hin, dass diese Stühle augenscheinlich für irgend eine religiös-politische Gesellschaft entworfen wurden. Möglicherweise wurden sie für die erste Loge der Oranier, die im Jahre 1795 eröffnet wurde, gemacht.

Die Stühle sind ungeheuer hoch; man muss mit einem Stuhl auf Wardens Stuhl hinauf klettern. Die Höhe dieses grösseren Lehnstuhls beträgt 6 Fuss $8^1/_2$ inches (Lehne 4 Fuss). Die Vorderbreite des Sitzes 2 Fuss 7 inches und die Tiefe 1 Fuss $10^1/_2$ inches. Das Holz ist sehr dunkles spanisches Mahagoni, prachtvoll geschnitzt, und die Zeichnung wie die Ausführung sind ausserordentlich schön. Die äussere Umrahmung ist sehr zart geformt; das Mittelteil der Lehne reicht bis zum Sitz. Die Beine sind vierkantig, gerieft und etwas spitz zulaufend, und verbunden durch doppelte Seiten- und Hinterleisten und eine einzelne Vorderleiste; die Armlehnen gerieft und leicht gebogen. Die Rücklehne hat einen Aufsatz von Tannenzapfen, Kornähren und Acanthus-Blättern. Die Rücklehne ist oben durch eine Bandschleife umschlungen, Rosetten und Blätter, und als Hauptzeichnung die Federn des Prince of Wales, die über einem kleinen, mit Juwelen besetzten Krönchen wehen. Ganz unten ist ein Büschel von Farren, eingefasst von stilisiertem graziös geformten Blattwerk. Auf den eingelegten Plaquetten sind die Bilder, trotzdem die Farbe etwas verblasst ist, noch ganz deutlich. Der kleinere Stuhl ist etwas anders, vor allem fehlen das Krönchen und der Aufsatz auf der Rücklehne.

Die Mahagonistühle hatten nach dem „Guide" entweder gestreifte oder glatte Rosshaarsitze oder Rohrsitze, die mit wollenen oder Lederkissen belegt werden. Stühle mit Lackmalerei sollen leinene oder baumwollene Ueberzüge haben und leichte Stühle Sitze von Rosshaar oder Leder. Leichte Stühle hatten meist gebogene Beine im Stil Louis-Quinze, und graziöse Seitenteile, in der Hauptlinie den Grossvaterstühlen des Queen Anne-Stils ähnlich. Auch ein überpolsterter Fenstersitz oder eine lange Bank mit gebogener Vorderseite sind für ein Hepplewhite-Zimmer ausserordentlich charakteristisch. Die Sitze fertigte man häufig aus bemaltem Satinholz, obgleich sie im „Guide" beschrieben werden als Sitze von Mahagoni oder „japanischem Holz", mit wollenem Bezug.

Ofenschirme.

Hepplewhites Ofenschirme waren entweder „Stockkaminschirme" oder hufeisenförmig. In dem Stockkaminschirm wurde ein kleiner, runder, ovaler oder viereckiger Rahmen aus Mahagoni oder anderem gefärbten Holz, auf einen Stab gesetzt und

durch einen festen Untersatz oder auseinander gespreizte Klauenpfoten getragen.

Zu dieser Gattung gehört ein Schirm, dessen Untersatz aus Mahagoni besteht. Der Schirm selbst stammt aus dem 18. Jahrhundert; er ist eine Malerei auf seidenem Grund und stellt ein bekanntes Bild von Angelika Kauffmann dar.

Hufeisenförmige Ofenschirme waren grösser; die Schirmumrahmung selbst war meistens oval.

Tische.

Pembroke-Tische, kleine, geschmückte Tischchen, mit eingelegter Oberfläche und Leisten, die die Seitenklappen stützten, waren am Ende des Jahrhunderts sehr gebräuchlich, und im „Guide“ findet man mehrere Beispiele davon.

Pfeilertische waren entweder rund oder geschweift; und hatten spitz zulaufende Beine.

Die Esstische, im Preiskatalog ausgiebig beschrieben, hatten die verschiedensten Formen. Der merkwürdigste war wohl der hufeisenförmige, der eine Durchschnittslänge von sieben Fuss hatte, der aber mit Hülfe von Klappen ausgezogen, 10 Fuss lang war. Er war 2 Fuss 6 inches breit. Es gab auch Tische, deren Klappen so lang waren wie die Tische selbst, das Ganze von drei Beinen getragen; und kleinere Klapptische, die man miteinander verbinden konnte, jeder vierbeinig. Schliesslich gab es „Klauen- und Säulen“-Esstische, die man auch zusammensetzen konnte.

Rahmen.

Rahmen waren sowohl in Form wie Ausschmückung einfach und zeigten weder die Ueberladenheit der Chippendaleschen Muster, noch die übermässigen Phantastereien der Adam-Schule. Pfeiler-Glasrahmen länglich oder oval wurden von gleicher Breite gemacht wie Pfeilertische. Sie hatten einfache Formen und waren am oberen Teil mit einem zarten Blätterbukett, einer Urne oder einem Adler geschmückt. Aehrenketten oder Draperien hingen an den Seiten herunter, und die untere Seite wurde durch eine Schnitzerei von Aehren, Blättern oder Bandschleifen geschmückt. An den Seiten wurden oft ein paar Lichthalter befestigt. Die Rahmen wurden häufig in vergoldetem Holz ausgeführt oder aus eingelegtem Mahagoni oder aus anderem bemalten oder lackiertem Holz. Die Blumen- und Blatt-Ornamente machte man aus Gips. Vergoldete Armleuchter waren im Stil phantastischer; die Rück- oder Wandstücke, an denen sie befestigt wurden, bestanden aus weissem oder buntem geschnittenen Glas, einer Urne, oder einem Spiegel, mit Aehren und Blattwerk geschmückt. Konvexe und konkave Spiegel waren in der Zeit auch sehr Mode.

Credenztische.

Die Credenztische hatten entweder eine geschweifte oder eine gerade Vorderseite und standen auf vier oder sechs langen, manchmal gerieften, spitzen Beinen. Sie hatten eine Mittel-Schublade, an den Seiten zwei tiefe Schubkästen. Diese Seitenkästen sahen so aus, wie wenn es zwei übereinanderstehende Schubladen wären.

In Hepplewhites „Guide“ steht, dass der linksseitige Kasten mit Blei belegt sein müsse, er solle ein Wasserbehälter sein um Gläser zu waschen, deshalb müsse er einen Hahn haben, um das Wasser abzulassen. Zuweilen hatten die Credenztische nur Schnitzereien; andere Stücke wurden eingelegt, aber die Einlage war immer sehr dünn. Ein Typ der Hepplewhite-Credenzen, der im „Guide“ besonders angeführt wird, hatte eine oval geschweifte Rückwand, damit sie in eine Nische passe; derartige Stücke waren zweifellos für Esszimmer entworfen, die von Adam oder seinen Anhängern gebaut waren. Shearers Skizze ist eine Credenz, die ausschliesslich mit Handmalerei und mit einer ornamentierten Rückwand versehen ist. Das ist das einzige Beispiel eines Shearerschen Werkes, bei dem er von äusserster Einfachheit abweicht.

Eine Mahagoni-Credenz des Herrn A. Davis zeigt eine geschweifte Vorderseite, misst 5 Fuss 9 inches zu 2 Fuss 8 inches und hat eine lange mittlere und zwei kleinere Schubladen an jeder Seite. Die Vorderbeine sind über Eck gestellt; alle vier Beine laufen spitz zu. An der Spitze ist ein Streifen Königsholz und eine Linie von Satinholz eingelegt. Der Weinkühler, auch eine Hepplewhitesche Zeichnung, ist Mahagoni mit Satinholz eingelegt. Der Messerkorb aus denselben Materialien hat ein silbernes Schliesseschild und einen kleinen silbernen Griff darüber.

Wenn man Hepplewhite den Mittelpunkt der Schule nennt, die seinen Namen trägt, so muss man Shearer als einen der Hauptvertreter bezeichnen. Shearers Zeichnungen im Preiskatalog wurden mit Ausnahme von zwei oder drei Stücken in einer Separatpublikation unter dem Namen „Zeichnungen für Haushalts-Möbel“ im Jahre 1788 herausgegeben. Die Entwürfe für Bureaux, Bücherschränke, Anrichte- und Schlafzimmer-Möbel waren sehr elegant, hatten schöne Formen und einfache Ornamente. Unter seinen Zeichnungen fanden sich keine Stühle, und da Sheraton erwähnt, Stuhltischlerei sei im allgemeinen von Kunsttischlerei ganz getrennt, kann man annehmen, dass Shearer ausschliesslich Kunsttischler war. Alle seine Beine waren glatt, viereckig und spitz zulaufend, und darin unterschied er sich sehr von Hepplewhite, der sie oft gebogen und gerieft machte. Shearers hauptsächlicher Schmuck bestand im Einlegen von Streifen seltener Hölzer. Ein dekoratives Detail, das man bei anderen Zeichnern nicht sah, war die Anwendung eines ganzen Bündels reliefgeschnitzter Garben.

Sowohl Hepplewhite wie Shearer erfanden eine Anzahl zusammenlegbarer Möbel; Shearers Einteilungen für Regale, Verschläge und Schubfächer

bei Schreibtischen, Ankleide- und Rasiertischchen waren vielleicht die erfinderischsten, die im ganzen Jahrhundert gemacht wurden.

Hepplewhites Bücherschränke und Credenzen hatten gerade geformte Gesimse, gelegentlich durch eine Urne oder Schnörkel gekrönt. Die Gesimse bei Shearer waren leicht gewölbt oder gebogen, aber keiner dieser beiden liebte den sogenannten „Schwanenhals" noch gebrochene Giebel. Die chinesische Credenz, im Besitz des Herrn Alfred Davis, ist ein Musterbeispiel von Shearers Art. Das Mahagoni ist mit Einlagen und schönen Schnitzereien am Gesims geschmückt. Das Buket von Weizenähren in der Mitte ist ganz realistisch, eine ähnliche Dekoration sieht man an einem von Shearers Kleiderschränken, auf einer Abbildung von „Zeichnungen für Haushaltungsmöbel", und sie ist wieder abgebildet im Preiskatalog. Das Credenzschränkchen ist 3 Fuss 6 inches hoch, zu 3 Fuss Breite.

Schreibtische und Toilettentische hatten oft Schiebetüren. Diese Thüren bestanden nach Sheraton aus schmalen Mahagonileisten, die durch Leinwand beweglich verbunden waren; das hält sie zusammen und giebt zugleich der Bewegung nach, die sie nötig haben, um auf der Rinne zu laufen, so dass man sie bequem auf- und zuschieben kann.

JOHANN PAESTERS THEATIK

VON

WALTER STENGEL

Alle Menschen glauben richtig zu sehen das *Sehbare:* allein es erfordert *Sehübung,* es erfordert allmähliches Erspähen der Verhältnisse, unter denen die Dinge so oder anders erscheinen, um vom dunkeln, anfänglichen *Seheindrucke* zum klaren *Sehbegriffe* zu gelangen; es erfordert Kunst, und zwar grosse Kunst, mit zweifelsfreier Richtigkeit zu sehen das *Sehsinnliche,* Natur zu sehen wie sie ist.

„Der nachübende Sehesinn sah lange nur Formen und Farben, bis er Formen- und Farbenverhältnisse ersah; denn ein Sehbegriff folgt auf den andern und vorbereitet den andern.

„Das sinnliche Sehen kann als ein Gleichnis betrachtet werden des logischen Sehens und geistigen Erkennens, welches dem Vernunftsinne eigen ist. Das tief Gedachte und richtig Ergründete wird eben darum, weil es zu sehen dargiebt, was gleichgeschärfte Sehkraft erfordert, so selten gesehen und verstanden, so wie das beste Gemälde nur selten geschätzt und begriffen wird. Die Gegenstände des sinnlichen Sehens sind, obwohl vom allgemeinen Tage erleuchtet, nicht weniger mit Finsternissen umhüllt, als diejenigen des logischen Sehens. Auch in der Kunst ist leises Dämmern schon des Aufmerkens und Nachübens mühsames Erzeugnis. Anfänglich unbestimmter Eindruck ist's in ihrem Werden, wie im Werden des Wissens. Lichtbegriff ist alles Schöne wie alles Wahre. *Ist Denken der Wissenschaft Sehen, so ist ebenso gewiss Sehen der Kunst auch Denken.*

„Ein Maler, dem Kolorit und Zeichnung, dem Ausdruck und Anordnung nicht einziger Gedanke ist und vollauf zu denken gibt; den Tintensinn und Formensinn nicht entzündet, Licht und Gegenlicht im Gefolge der Beschattung nicht begeistert; den Sehsinnlichkeit des allen nicht zum Schwärmer macht: der ist verödet, verarmt der Malerei. Wer am Bezeichnenden und Sinngebenden der Art das nicht mehr vorstellt, als was es ist, nicht mit ganzer Seele hängt, nicht Geist sieht in allem der Natur und voll wird ihres Geistes; wer sich überreden könnte, die Nachahmungs- und Darstellungskunst des Sehsinnlichen allen sei mechanisch, der treibe ja nicht solche Kunst, und wähle sich eine höhere Sphäre.

„Wir haben an Natur nicht Symbol noch Hieroglyph, sondern sie selbst, ihrer Kinder allvertraute, allgefällige Mutter; geniessen so ihrer und freuen uns so ihrer; warum sollte uns nicht auch im Bilde der Kunst so ihrer genügen?

„Wandelt mit Anerkennen in ihre Schule, Zöglinge des Meissels und des Pinsels; überzeugt euch, alles und jedes Stück Arbeit, das eurem Sehesinne begegnet, vom Heckengewebe und der Distel am Wege, selbst von der *Erdscholle* des Weges von euren Füssen an, wie es der bildenden Hand der Natur sich entformend jedes in eigenem Wesen auf der grossen Lichtbühne erscheint und ist, sei Meisterwerk. Fürwahr, die Phantasie ermüdet

im Durchspähen aller Erscheinungen der Lichts- und Beschattungs-Natur, als welche Wert und Wichtigkeit selbst über die gemeinsten Gegenstände zu verbreiten, und *Malerei zu gewähren*, einzig vermögend und mächtig ist.

„Wie so viele Schätze des Schönen, welche mit freigebigen Händen Natur bereitet, werden nicht (in dem Wahne eines spezifischen Kunstschönen) verschmäht, wie so manches Geschmackwürdige, das die unerschöpfliche Mutter erfand, wird nicht übergangen, weil es dem Geschmacke der Schulen oder des herrschenden Sinnes sich nicht einfüget.

„Man vergleiche die gewöhnliche Behandlung des Baumschlags mit dem allen, was unbefangenen Blicken unter Laubgängen begegnet.

„Man beobachte nur den Körperstoff des Einzelblattes, als eines zarten durchscheinenden Gewebes, wie es ist, und dann, um zugleich auf Färblichkeit einige Rücksicht zu nehmen, eines Gewebes, dessen Körperfarbe bald ins Gelbgrüne, bald ins Grüngelbe, bald ins Blaugrüne, Graugrüne und Braungrüne wechselt; welches folglich im Ganzen der Laubschichten, gegen das Licht geordnet, *eine Hauptmasse durchscheinenden Grünes*, gegen eine vom durchscheinenden Lichte sowohl als Gegenlichte gedämpfte dämmernde Schattenmasse, und nur wenige ganze Belichtung sowie ganze Beschattung erblicken lassen kann.

„Nun betrachte man, wie so mancher unfern dem Vorgrunde geordnete Baumschlag in einem sonst wohlverstandenen Landschaftsgemälde einem holzgeschnitzten, undurchdringlichen Blätterhaufen gleiche, mit grellem und mattem Gelblichte gehoben, und mit *Trauerdunkel* im Gegensatze reichlich versehen, ohne allen Sehbegriff von durchstrahlendem Lichte und Schimmerlichte, *was eine Laubmasse überhaupt charakterisiert.*

„Die dem Lichte entfliessenden Tinten, sind sie es nicht, die den Wert der ganzen Malerschönheit ausmachen? oder welche (spezifische Kunst-) Schönheit wäre es wohl im Gemälde als solchem. Der allgemeine Sehbegriff von Tag und Nacht, von Licht und Dunkel, was umfasst er nicht in seinen Verhältnissen auf Färblichkeit dem Schönheitssinne: eine ganze Welt ist's in ihm.

„Was Harmonie betrifft, so lässt sich gewiss Abstechenders nicht denken, als zur Farbe des Lichts diejenige des Schattens, wie zur Farbe des Schattens diejenige des Lichts sehsinnlich ist. Und dennoch, man beobachte, was man wolle, entsteht kein Missklang aus jener Mischung und Verbindung des Entgegengesetzten, welche über alles Sichtbare sich ergiesst, und allenthalben wahrzunehmen ist, in allen Übergängen des Lichts zum Schatten, sowie des Schattens zum Licht und Gegenlichte. Diese einfachen Natur-Wirkungen aber sind eben das Wichtigste für malerischen Sehgenuss und sie sind so wenig irgend einer Verschönerung fähig, dass sie vielmehr grösstenteils nur *nicht hinlänglich von der Kunst enträtselt* werden, um die volle Schönheit der Natur licht- und tintengetreu zu versinnlichen. — Licht-Erscheinung des Tages ist schön an sich, und unverkennbar sind jene Einigungs-Klänge, die sie über die sichtbare ganze Natur verbreitet, bloss als Licht genommen und in seinem Wirken nichts anderes als sich selbst bedeutend.

„Das allgemeine Licht, als sichtbarmachendes, erstes und erhabenstes Phänomen alles Sehsinnlichen, formenhellend und farbenhellend nicht nur, sondern zugleich farberteilend, als ursprüngliches Farbwesen betrachtet, so ist, um die Wahrheit des allgemeinen Lichtstrahles zu erreichen, ohne dessen Wahrheit kein Gemälde der Schönheit sich rühmen mag, *aller Sehesinn auf Natur des Lichtwesens zu schärfen.* Nicht jede Lichtfärbung (in Gemälden), man vergleiche auf Natur, ist lichtgetreu; ist gar oft *nichts besseres, als eine erhöhte Farbstufe* im Gegensatz einer dunkleren Farbstufe. Nicht jede lichtähnliche Färbung des Pinsels mag naturgeübtem Sinne Licht, das Licht nicht Anstrich ist, zu sehen geben: und in diesem Haupterfordernisse der Farbenkunst wird hauptsächlich nicht selten gefehlt, eben darum gefehlt, weil man Natur verabsäumt und Beispiel und Geschmack sich missleiten lässt, den Lichtstrahl scheinbar zu erhöhen und die Natur zu verfälschen. Nicht genug zu empfehlen ist diese erste und wichtigste Wahrheit des Lichts, in ihrem Einflusse auf alles Sehsinnliche, für Malerei.

„Finsternis schwindet im Luftraume, bei Erscheinung des Lichts, und gemessene Tinten werden sichtbar, in gemessenen Farbverhältnissen: es entsteht Beschattung aus allgemeiner Nacht erst in und mit der Lichterteilung. Auch diese *Beschattungswahrheit* zu erreichen, ohne welche gleichermassen kein Gemälde das was schön ist darstellen kann, bietet allen Sehesinn auf, in die *Gesetze* einer, auch in diesem Teile ihres Wirkens unabänderlichen und unübertreffbaren Natur, sich einzuweihen. Nicht jede Schattenfärbung des Pinsels, man sehe Natur, mag Beschattungs-Tinte heissen, und ist gar oft nichts besseres als Farbstufe und Anstrich, nichts

besseres, als was die braune Farbe gegen die gelbe, oder die schwarze Farbe gegen die weisse wirkt.

„Kein Licht ist ohne Gegenlicht: und des Gegenlichtes Färbung, endlich auch diese vom Hauptlichte aus, richtig zu fassen, thut Sehesinn, *feiner Sehesinn* not; im Unbestimmten das Bestimmte zu entdecken, den Wohlklang zu belauschen, der mild und mächtig im Verborgenen wohnt: — eine Schönheit, welche ohne hinterliegende weitere Ursache mehr nicht, als was sich einiget, so man will Liebe, bedeuten könnte.

„Gewiss, was immerhin die Kunst vermag, ist nicht sowohl eine Verbesserung der Natur, als ein Sehbegriff ihrer schönsten Erscheinung zu nennen. So genommen, besteht Sehekunst in jeder darstellenden Kunst des Schönen, besteht Sehbegriff in aller Sache bildnerischen Geschmackes.

„Der Sehekunst ist es vorbehalten, den Begriff des Sehbaren sich klar und klärer zu entwickeln.

„Eine Entwicklung des Sehsinnes aus unbestimmten Seheindrücken ist es auch, welche, auf Form-Begriff und Linien-Begriff angewendet, der alte Dürer zu bewirken suchte, dessen Meisterworte den Beschluss dieser Abhandlung billigerweise zieren ...“

❈

Es ist ein 279 Seiten starkes Bändchen, diese Abhandlung, auf deren Titel steht: Theatik, Ideen zur Uebung des Blickes in bildender Kunst, von Johann Paester, Mannheim, bei Schwan u. Goetz, 1807. Man hat sie wohl übersehen, schon zu ihrer Zeit. Nicht einmal eine Notiz in der „Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung“, wo doch mit deutscher Gründlichkeit alle wichtigen und unwichtigen Erscheinungen des Jahres kontolliert wurden.

Das kleine Buch ist rar. Wir glaubten deshalb wenigstens die Sätze herausheben zu sollen, die aus dem modernen Gesichtspunkte besonders interessant erscheinen.

❈

Wer den Gedankengängen, die auf der Wasserscheide des 18. und 19. Jahrhunderts zusammenlaufen und einander queren, nachgeht, darin die feinen Kanäle aufzuspüren, die zu uns herüber leiten, mag auch sonst aus Paesters Ideen Auskunft gewinnen. Schon äusserlich ergäben sich lehrreiche Beziehungen. Schillers „Versuch über das sichtbar Erhabene in der bildenden Kunst“ war in demselben Verlage erschienen, und Schelling sprach gerade 1807 „über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur“. Paester selbst setzt sich nur mit Mengs und Winkelmann auseinander. Er verwirft ihren Idealbegriff, wie Schelling, aber in etwas anderem Sinne, und über die Allegorie urteilt er im Gegensatze auch zu Winkelmann: die Menschen und die Dinge „so zu geben, dass man beim ersten Anblick sie anerkennt und aufnimmt als Naturwesen, dieses Malertalent ist und bleibt in seinem *Darstellungszauber* das erste, das zweite und das dritte Ding aller bildenden Kunst, sie behandle nun allegorische oder behandle allgemeine Natur. — Das ist: der Maler, der's ist, kann sich eigentlich mit dieser Sinnbildnerei gar nicht befassen und abgeben.“ Es hat seine Reize, zu beobachten, wie solch gesunde Kunstgesinnung mit der Aesthetik des 18. Jahrhunderts verwachsen ist und wie sie aus den alten Anschauungsformeln sich zu lösen sucht. Was über Licht und Farbe gesagt wird, interessiert eigentlich gerade durch diesen *Zusammenhang.* — Manche Erwägungen haben schon das spezifische Gewicht des 19. Jahrhunderts.

Ein einseitiger Geist ist es nicht. Von der Wärme seines herzlichen Naturgefühls wird wohlthuend berührt, wer zuvor den Mengs gelesen hat. Kommt man dagegen von Wackenroder etwa her, so muss es auffallen, dass Johann Paester, dem romantischen Empfinden (vgl. besonders S. 24 u. 27 der Theatik) nicht fremd ist, *„die Sehekunst eines Raffael“* versteht. Und wenn man vom Ausgang des 19. Jahrhunderts zurückblickt, dann ist man erfreut, das *Verlangen* nach realistischer Lichtmalerei und die Sehnsucht nach der Formenfeinheit der Griechen aus demselben Munde zu vernehmen. Charakteristisch erscheint die Kreuzung klassischer Studien mit naturwissenschaftlichen Interessen. Humboldts „Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse“ (die später Carus, Friedrichs Freund, angeregt haben) sind berücksichtigt. Ferner wird nachdrücklich auf die atmosphärischen Farben hingewiesen (worüber wiederum Carus später geschrieben hat). Daneben findet sich ein ausführlicher Abschnitt über die Gymnastik der Alten; auch Bemerkungen über die antiken Proportionen stehen da (wobei man an Schadows „Polyklet“ denken kann).

Origineller als der Inhalt — was z. B. von Formenkunst gesagt wird, erhebt sich kaum über die typischen Begriffe der Frühzeit des 19. Jahrhunderts — ist die Fassung der Gedanken. Paester

kommt aus den Irrgängen einer konfusen Aesthetik und strebt der modernen Anschauung zu, deren Wille ist: Kritik und Klarheit. (Er selbst gebraucht einmal die Worte „Kritik“ und „des Sehesinnes Durchdringlichkeit“ synonym.) So unternimmt er es, „vom Sehen aus und auf Sehen hin, so in Ursache als in Wirkung, den Wert und Zweck des Sehschönen zu bestimmen“. Das Programm ist eigenartig, und neu klingt auch die Terminologie, die so konsequent durchgeführt wird: diese „dem Worte Sehen entleiteten Ausdrücke, die übrigens keineswegs aus Neuerungs-Gelüsten, sondern zu mehrerer Klarmachung der Kunstsache in Anwendung kamen und hoffen, mit Nachsicht aufgenommen zu werden“.

Es sind moderne Begriffe. Paester selbst hatte sie noch nicht als er den „Versuch einer Griechen-Symmetrie des menschlichen Angesichts“ schrieb, der — auf Goethes Empfehlung — in den „Studien“ der Heidelberger Professoren Daub und Creuzer 1806 abgedruckt wurde. Das ist merkwürdig, um so mehr als in dieser Abhandlung doch schon einige Ausführungen der Theatik sich ankündigen. „Mit fröhlichen Gesängen,“ heisst es am Schlusse, „preisen die Bewohner ländlicher Hütten die Schönheit eines Sommertags, den Zauber der einigenden, alles umfliessenden Strahlen, *indes die Kunst des schönen Lichtes Prisma sich zergliedert*, sein mannigfaltiges Tonspiel selbst in Beschattungen erspäht (und nicht anders im Bilde der harmonischen Natur gefällt, der Natur, welche ihre Strahlen als Richtmass aller Färbungs- und Haltungsschönheit in die fernsten Zonen versendet und Tiziane sich jezuweilen unter ihren Freunden erweckt)“. Wenn man dem im übrigen sehr langweiligen Aufsatz, der durch Revision gewisser Massverhältnisse „das *dunkle Vorgefühl* von Harmonie zum *klaren Begriffe* zu erheben“ suchte, noch etwas nachrühmen darf, so wäre es das Bemühen um exakte Beobachtung. Das gleiche Streben eines wesentlich wissenschaftlichen Willens — desselben der die scharfe und harte Physiognomie des 19. Jahrhunderts ausgewirkt hat — ist es ja, was dann in der Theatik nach neuen, objektiven Werten drängt, die der Natur abzuringen sind.

Dass das Sehen eine Kunst sei und dass der Lehrling in solcher wie in jeder anderen Kunst eine gewisse Reihe von Uebungen zu durchlaufen habe: an diesen Grundsatz der Pestalozzischen Elementarpädagogik liesse sich wohl denken bei den wenig jüngeren Ideen zur Uebung des Blickes in der bildenden oder Sehe-Kunst. Was Pestalozzi sagte, war allerdings an sich nichts Neues. Man hatte das natürlich immer gewusst. Bei Mengs, von dem Paester direkt herkommt, steht es auch. Aber man hatte es nie so betont.

Als Herbart (1804) über den Wert des Anschauungsunterrichts sich verbreitete, erklärte er ausdrücklich die höheren künstlerischen Fragen ausser Acht lassen zu müssen. Diese greift Paester auf. Die Theatik bildet also in gewissem Sinne die notwendige Ergänzung des berühmten „ABC der Anschauung“ und man darf Paesters Ideen wohl in eine Reihe mit jenem Gedanken Pestalozzi's bringen, der wie Konrad Lange auseinandergesetzt hat von den späteren Pädagogen so gründlich missverstanden wurde.

✻

Es giebt in der älteren Kunstliteratur wohl andere Schriften über das Thema, das Paester behandelt. Doch diese halten nicht, was sie versprechen. Die Titel sind interessant und der Inhalt enttäuscht. „An essay on the education of the eye“ (1837), von dem Maler John Burnet, enthält wenigstens ein Stück der alten praktischen Aesthetik der Engländer. Aber mit welchem Recht sprach eigentlich Herman Riegel „über Art und Kunst, Kunstwerke zu sehen“, wenn er nur von platonischen Verhältnissen, die der Mensch mit Kunstwerken haben kann, und gar nicht von der sinnlichen Liebe zur Kunst, vom Sehen zu reden wusste. Aehnlich naiv verfasste schon im 18. Jahrhundert der Kunsthistoriker Francesco Milizia eine Abhandlung „dell' arte di vedere nelle belle arti“, ohne sich viel um das „vedere“ zu kümmern.

✻

Wer war Johann Paester: ein gelehrter Dilettant, oder ein dilettantischer Gelehrter? — Sein Buch ist wohl das Ergebnis eines stillen Lebens. Man hat jedenfalls nicht den Eindruck, dass ein anspruchsvoller junger Mensch dahinter steht. „Den Freunden des Schoenen“, sagt er eingangs, „widme ich diese Blaetter, welche enthalten, was ich in Natur und Kunst als schoen und gefallenswerth zu sehen vermogte, und welche *sich jedem bessern Sehen unterordnen*.“ — Dass er mehr geschrieben hat, ist kaum anzunehmen. Die Gelehrtenlexika führen seinen Namen nicht, und unter den Künstlern fehlt er auch. Das Vorwort ist in Mannheim unterzeichnet. Vielleicht ermittelt die Lokalforschung Näheres.

AUS DER ELFTEN AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION

Diese Ausstellung steht ganz unter dem Zeichen Liebermanns, sogar zweifach. Er hat auch in seiner Eröffnungsrede sich so ausgezeichnet, so konzentriert über seine Auffassung von der Kunst geäussert, wie er es nach meiner Meinung nur selten that. Sein Triumph war also doppelt.

Sätze wie: „Das wirksamste Mittel zur Förderung der Kunst beruht darin, dem Künstler die Möglichkeit zu geben, sein Ideal zu verwirklichen. Es giebt kein Ideal an sich; es giebt der Ideale so viele, als es echte Künstler giebt, denn was kann Ideal anderes bedeuten als der jedesmal erneute Versuch des Schaffenden, nach dem Höchsten zu streben. Daraus folgt, dass jeder Künstler sein Ideal und nur das seine in sich trägt"; oder: „Was in der Wissenschaft der Inhalt, ist in der Kunst die Form: der Inhalt ist die Form!" bleiben aus seiner Rede in der Erinnerung. Man hat ähnliche öfter von ihm gehört, sie waren aber noch kaum so kurz gefasst, noch kaum so essentiell gewesen. Auf dieses Extraktartige, geistreich aus den Dingen das Wesen Ziehende, scheint der Präsident der Secession mit zunehmenden Jahren nur stürmischer zuzugehen. Sein Elan hat noch zugenommen. Von seinen drei Porträts in der Ausstellung wirken zwei ebenfalls gleich Aphorismen, die den Herrn v. Berger und den Fürsten Lichnowsky darstellen. Das Paradoxale eines starken Griffs packt in ihnen. Sie gefallen oder sie gefallen nicht. Das dritte, das sachliche Abbild eines bescheideneren Menschen zeigend, muss jedem zusagen, es ist einfach meisterlich in dem Sinne, dass nur ein Meister des Berufes, nur ein ausgezeichneter Künstler im Malen, es hatte schaffen können. Aber hinreissend oder zur Negation veranlassend ist es nicht, das sind nur die beiden andern — die übrigens, das muss als ein Fortschritt der Zeit angesehen werden, auf einen Negierenden nicht gestossen zu sein scheinen, denn alles ist von den beiden Porträts, dem Bergerschen freilich noch mehr als dem Lichnowskyschen — das liegt am Typus — ganz entzückt, sogar die in ihrem Urteil am weitesten rechts Stehenden.

Das alte Thema kann vor diesen Bildnissen wieder angeschnitten werden: kommt es auf das Sujet an? Nach meiner, allerdings altmodischen, Meinung kommt es unter Umständen sehr darauf an; und ich glaube, vieles, wenn nicht alles, in den Unterscheidungen, die man zwischen dem Porträt von Dr. Strebel, der, wie es scheint, keine präponderante Person ist, einerseits, und den Porträts des Herrn von Berger und des Fürsten Lichnowsky andererseits macht, beruht auf der verschiedenen Fascination, die mit dem Sujet zusammenhängt,

das in den beiden letzteren Fällen Liebermann beschwingte und ihn im ersteren Fall ruhig und, sagen wir, unbeschwingt, der Natur zusehen liess.

Nun bleibt ja noch die Frage, ob notwendig es der Geist sein musste, der aus den Sujets auf den Maler einsprach. Es kann ja auch die Form gewesen sein. Wir können unser Urteil dahin formulieren, dass Bergers und Lichnowskys Bildnisse deshalb so ausgezeichnete Leistungen von Liebermann werden konnten, weil in den Köpfen dieser beiden Männer der Geist so merkwürdige — adäquate — den Maler zum Frohlocken veranlassende Formen vorgefunden und durchdrungen hatte. Beide Typen hat er mit erstaunlichem Griff, wesentlich skizzenhaft, paradoxal, in der Art eines „Gelegenheitsgedichtes" in der Goetheschen Bedeutung des Worts — so gestaltet, dass man sie nicht wieder vergisst.

Bei beiden Bildnissen muss man auch die Hände betrachten. Jedesmal so ausgezeichnet gelungen — wenn auch nur skizziert — dass man frappiert ist. Bei den Händen von Berger denkt man an vom Wasser ausgewaschene Felsen oder an mächtig schlagende Fischschwänze — man denkt bei ihm an ein üppiges Meerwesen. Die Hände des Fürsten Lichnowsky mit seiner erdenen Gesichtsfarbe entzücken durch das Rosige ihrer Farbe und die Schönheit ihrer Form.

Berger sieht wie ein Elementarwesen aus, jovial, cynisch, von Frans Halsischem Geschlecht — man glaubt ihn (mit fettiger etwas kratzender Stimme) sprechen zu hören, amüsiert sich über den starken Leib (die, nebenbei bemerkt, wundervoll gemalten Kleidungsstücke, die weisse Weste und die lose blaue Jacke); Lichnowsky hat dagegen eine adlige Erscheinung und wir sehen in ihm einen Typ, bei dem die Erinnerung an solche Aristokraten emporsteigt, wie man sie sich in der alten italienischen Politik denkt; — dazu lächelnd, fein, ein Salonmensch, — von bezwingender Hässlichkeit. Berger derb, Lichnowsky fein, Dr. Strebel bürgerlich.

Man freut sich auch so sehr über den Stil in dem Bergerschen Porträt — den unbewussten Stil natürlich. Ist das noch Realismus? Das ist schon Monumentalität, wie hier die Malerei der Beine aus dem Ungefähr des Untergrundes aufflutet. Ebenso ist der Stuhl einfach und ausserordentlich, auf dem er sitzt. Andere Porträtmaler stellen viele Dinge bei ihren Bildnissen dar und löschen sie aus — Liebermann giebt Weniges und setzt es ins hellste Licht.

Eine andere Betrachtung wird sich an das vierte Bild Liebermanns in der Secession heften.

Die Scene in der sixtinischen Kapelle ist dem Künstler nicht so vollständig gelungen wie seine Porträts. Das absolut Vollendete fehlt dieser Darstellung. Sie weist eine Figur auf, bei der die Materie nicht durchdrungen wurde, den Papst; — und sie hat einige Figuren vorne, welche, anstatt den Papst anzusehen — wie sie gedacht sind —, an ihm vorbeisehn (einige Männer). Aber dieser zweite Fehler gestaltet den Eindruck nur noch mehr so, dass man sich sagt: der Maler arbeitete konvulsivisch, hingerissen, derart, dass er in seiner Versenktheit das Unrichtige nicht wahrnahm; der Genuss an der Emotion, mit der der Künstler diese bewegten Figuren hingesetzt hat, verringert sich durch die perspektivische Bagatelle nicht im geringsten.

(Ausserdem bleibt es mir eine offene Frage, ob diese emotionierten Männer nicht vielleicht nur deshalb in eine falsche Richtung blicken, weil sie den Papst aus dem Gewimmel heraus selber nicht sehen können.)

Diese Emotion durchbebt das Bild und ist in der schwarzen Gruppe zusammengeschlossen, die den Vordergrund einnimmt. *Eine* Idee durchdringt sie: der Enthusiasmus für den Papst. In welcher Weise hier der Norddeutsche den Geist hatte, die Hingerissenheit darstellen zu können und bis zu welchem Grade er sie darstellen konnte, ist interessant zu erwägen. Der Menzelkundige geht auf die Parallele zu dem Prozessionsbilde von Gastein ein und findet, dass Liebermann etwas über Menzel Hinausgehendes geleistet hat — ganz abgesehen davon, dass hier das Sujet mehr hinreisst: bei Menzel nur eine Dorfprozession, hier eine Huldigung vor dem Papste. Man erwägt, dass Liebermann mit Kompositionsgefühl an das allerdings grosse Sujet herangetreten ist, und hält es nicht für gegeben, dass sich Menzel, auch bei einem Thema wie dem Papst, zu solcher rhythmischen Gruppierung erhoben hätte.

Es ist ein Bild, das in der Intention stecken bleibt; bei dem aber die Intention so weit gediehen ist, dass wir uns doch wundern.

Es ist ein staunenswerter Einklang in der Gruppe in Schwarz erreicht, blonde Mädchenköpfe sind in sie verschmolzen, beugen sich zurück und heben die Arme hoch, und am Ende der Gruppe, links, sehen wir magre Männer, die alle in der gleichen Andacht vorwärts gedrängt werden, in ganz parallelen Linien ihre Beine bewegen. Etwas Ergreifendes ist in diesem Eindruck; der Künstler hat hier offenbar instinktiv gestaltet, und die

MAX LIEBERMANN, FREIHERR A. VON BERGER

MAX LIEBERMANN, LEO XIII. SEGNET IN DER SIXTINA DIE FREMDEN PILGER

Bewegung entspricht den Parallelbewegungen auf alten feierlichen Kunstwerken.

In der Gesamtgruppe der Schwarzgekleideten unterscheidet man unter den mehr gleichmässig wirkenden Figuren einen einzelnen auffallenden Mann, Typus etwa französischer Unteroffizier, knochig, unschön, voll Energie. Auch er, in seiner Hagerkeit und Positivität, seinem Realismus, ist ganz hingerissen von dem begeisternden Momente und scheint zu schreien aus seinem heftig erwachten Gefühl heraus. Man vergleicht mit ihm in Gedanken den Berliner auf Menzels Prozessionsbild, der in der Mitte steht und uns ansieht. Beide scheinen aus einer ursprünglich nicht gläubigen Welt zu kommen. Die Figur bei Liebermann ist aber wie vom Sturm des Vorgangs hingerissen, in die Komposition hineingeflossen mit Haut und Knochen; die Figur von Menzel tritt aus der Komposition heraus, ein Genrebild, ein geistreiches Solo.

Solch ein Unterschied des Liebermannschen Bildes von dem Menzelschen würde ein künstlicher sein, wenn man die Empfindung hätte, dass das Kompositionelle, Geschlossene, in dem Liebermannschen Bilde das Ergebnis einer nachdenklichen Arbeit wäre. Das Bild scheint aber nicht nur, sondern *ist* der Niederschlag einer fieberhaften Empfindung. Das verleiht dem Unterschied sein Gewicht.

Man wird bei dieser Bewandnis gegenüber dem nicht vollständig Erreichten nicht allzu engherzig sein, da man von der erreichten Wiedergabe des wahnsinnigen Taumels der Leute entzückt ist. Das Brio der heitern blauweissroten französischen Fahnen tritt hinzu und man bewundert ebenso wie dieses und wie die Einzelgruppe der oben rechts in ihrem Enthusiasmus fast von der Loge herunterfallenden schwarzgekleideten Pilger mit wehenden weissen Taschentüchern die kompakte Menschenmenge, welche sich jenseits der päpstlichen Tragbahre in der Kapelle mauerartig staut. Sie ist wie durch Magie versinnlicht. Sehr gut ist das kalkige Licht in dem Raume zum Ausdruck gelangt. Aber vor allem bewundert man auf diesem Bilde Liebermann als einen Künstler, der die „psychologie des foules“ hat zum Ausdruck bringen wollen — und dem es gelang.

MAX LIEBERMANN, PORTRÄT DES FÜRSTEN LICHNOWSKY

LOVIS CORINTH, KREUZABNAHME

Auch Corinth und Slevogt haben glückliche Ergebnisse ihres Jahres zu verzeichnen.

Lovis Corinth hat in sein Bild der Erziehung des Bacchus so viel von Farbe und von temperamentvollem Reiz hineingelegt, manches ist ihm, z. B. das Blau in der Luft, so entzückend schön gelungen, ein so fröhlicher Tumult ist in allem, ein Tumult, der zugleich zart ist (alles in Bezug nicht auf das Sujetmässige, sondern auf die Malerei gesagt), dass man sich wirklich freuen muss. Seine Kreuzabnahme zeigt, gegenständlich genommen, manche Lücke in Corinths Vermögen; er hat den Christus nicht glaubwürdig darstellen können, es fehlt Corinth hier an Grösse und Majestät, doch kommt es, so seltsam dies klingen mag, bei dieser Darstellung nicht in erster Linie auf diese Eigenschaften an; es ist ein Bild, das wesentlich in Bezug auf die Farbe beabsichtigt ist und eine schöne, auch stimmungsvolle Gruppierung des Kolorits aufweist.

Slevogt erfreut sehr durch sein Porträt einer blaugekleideten Dame. Dieses Bild kann man gar nicht genug rühmen. Es ist von der glänzendsten malerischen Feinheit, auch im Ausdruck bis aufs Tüpfelchen vollkommen, und einheitlich. An dem Porträt eines Generals fand ich weniger Gefallen. Gewiss ist das ein herrlich dargestellter, halbtrottelhafter

LOVIS CORINTH, AUS DER KINDHEIT DES ZEUS

MAX SLEVOGT, PORTRÄT VON FRAU DR. G.

WILHELM TRÜBNER, SCHLOSS HEMSBACH

MAX SLEVOGT, JUNGES MÄDCHEN IN DER LAUBE

HENRI EVENEPOEL, ARBEITER

WILHELM TRÜBNER. PORTRÄT EINES KINDES

General, indes wirkt die Erscheinung nicht so sehr wie ein General, sondern wie ein brillanter Schauspieler, der einen General giebt. Eben mit dieser Nuance, mit der grösseren Bequemlichkeit, wie man zum Geniessen gelangt, mit der Art, wie der General auf einem Präsentierbrett dargereicht wird, gewinnt das Bild Erfolg — die rare Begabung Slevogts feiert gerade in diesem blendenden Bildnis einen vollen Triumph, aber die unabsichtlichere Fassung seines Porträts der Dame in Blau scheint mir vorzuziehen.

Trübner zeigt eine Reihe schöner Köpfe; der einer jungen Frau ist wundervoll — der des Kindes, den wir abbilden, hat Drôlerie. Sehr schöne grosszügige Landschaften zeigt er ausserdem.

Ein ausgezeichnetes Bild ist der Thoma, die Stromschnellen des Rheins. Nicht nur relativ zu loben: nein, positiv; starke malerische Kraft ist in der Luft und in den im Schatten stehenden Häusern.

Das glänzendste Bild von Evenepoel ist erst nach Eröffnung der Ausstellung hineingekommen, daher von uns nicht reproduziert: ein junger Mann in roter Kleidung vor einer Trapisserie stehend. Das Bild ist bestechend.

Wenig originell wirken im Grunde die Gemälde dieses Belgiers. Der Gedanke an Jeanniot und manche Andere taucht vor ihnen auf. Die Begabung ging wohl nicht über die eines tüchtigen Akademikers hinaus (wie sie gerade das belgische Milieu stellt). Er malt aber angenehm. Er malt meistens in gedämpften Tönen, noch im Dunkeln bleibend.

Gauguin hat ganz folgerecht, doch sehr unecht die Scene der Geburt Christi nach Tahiti verlegt. Er hätte das gedurft, wenn er als naiver Mensch aus dem Mittelalter in Tahiti geboren worden wäre. So aber, gegenwärtig nach Tahiti gelangt, als Mann, der dort sein Dorado fand, wirkt er unüberzeugend mit seinem wenn auch folgerecht durchgeführten Werke eines „maniaque".

Aber ein sehr schöner Ganguin ist ausserdem ausgestellt: eine Landschaft.

Neben ihr hängt der beste Denis der Ausstellung, „le monotone verger", ein sehr schönes Bild im Gegensatz zu den andern, uns etwas enttäuschenden Bildern des Malers auf dieser Ausstellung.

Die dekorativen Panneaux von Bonnard und Vuillard wollen Verschiedenes. In denen von Bonnard ist nur eine, vielleicht einförmig klingende Molltonart angeschlagen. Ein stumpfes Grün mit einem grauen Weiss bedeckt mit spärlichen, jedoch feinen Reizen die Wände. Vuillard hat eine komplizierte und wie mir scheint nicht zu recht-

LEOPOLD GRAF KALCKREUTH, ACKER

fertigende Malerei von Dingen vorgenommen, die sonst der Weberei darzustellen obliegt, mit Fäden usw. Diese Panneaux wirken gewollt. Als Spiel eines Ueberraffinierten! Nicht unsere Freude.

Ueber Maillol bringen wir demnächst einen Aufsatz aus der Feder eines seiner besten Freunde: Maurice Denis. Von einer Arbeit Maillols wie der Frau mit dem Kinde zwischen Säulen bin ich entzückt. Es würde äusserst interessant sein, einmal Hildebrands Urteil über diesen einfachen Stilisten zu erfahren. Wir reproduzieren einen wunderschönen Kopf von ihm: einen Kopf, der an den einer altfranzösischen Aebtissin denken lässt, wunderbar einfach.

Von Werenskiöld ist ein sehr prächtiges Porträt einer bürgerlichen Frau in die Ausstellung gelangt. Eine wirkliche Erzählung über einen Menschen. Ein echtes Porträt. Die beiden Bildchen an der Wand hängen passend und doch nicht kokett da: frei, breit, sie gehören zum Ganzen, sind keine I-Punkte. Es ist gesünder als manchmal die Malerei solcher Bildchen an der Wand bei Hammershoi.

Von Willumsen ist eine schöne Landschaft da: etwas Japanisches in etwas Saftigeres übertragen. Zwei andere seiner Bilder, eine Regenbogenlandschaft und eine Meeresküste mit gestrandetem Schiff gefallen mir weniger, auch seine Skulpturen. (Wir werden einen Aufsatz über ihn aus einer Feder bringen, die autorisierter ist als die meinige: von seinem Landsmann Rohde.)

Von Kalckreuths zwei Bildern ist der Acker das gefälligere, aber mir sagt das zweite Bild Kalckreuths weit mehr zu. Ein Motiv, dem ähnlich, welches Bastien Lepage vorschwebte, als er ein kleines Hirtenmädchen, sich kaum vom Erdboden abhebend, darstellte. Über dem Hirtenmädchen Kalckreuths liegt ein schöner Ton.

Von Reinhold Lepsius ist ein sehr ähnliches und angenehmes Männerporträt ausgestellt worden; Sabine Lepsius erfreut durch ein anmutiges Kinderporträt. Breyer sandte ein gutes Frauenporträt und mehrere Stillleben. Leistikows Villa mit den zwei Baumstämmen ist ein sehr schönes Motiv; auch seine Liebesinsel ist geschickt gefasst, es ist erstaunlich, wie er immer neue Motive findet und sie bildgerecht macht. Von Baluschek kam u. a. ein guter Vagabund. Martin Brandenburg fährt fort, seine Poesien zu gestalten. Linde-Walther führt ein geschicktes aber etwas trockenes Bild aus Spanien vor. Die Plakatkunst Kandinskys tritt wieder auf. Philipp Klein sandte einige gute Porträts. Munch kam mit Landschaften und Bildnissen. E. R. Weiss brachte einen vortrefflichen weiblichen Akt (der etwas von Hodler hat). Schmidt-Michelsen brachte ein gutes Bild vom Naschmarkt in

A. MAILLOL, FRAUENKOPF

ERIK WERENSKIOLD, DAMENPORTRÄT

M. VUILLARD, DEKORATIVES BILD

FREIHERR V. HABERMANN, DAMENBILDNIS

EDVARD MUNCH, ZWEI KINDER

CARL STRATHMANN, ANZIEHENDES GEWITTER

WALTER LEISTIKOW, HAUS IM PARK

Leipzig, Charlotte Behrend malte ein tüchtiges grosses Bild, G. Buyssen malte ein feines Bild eines Schimmels in sonniger Landschaft. Von Laermans kam ein schönbewegter Bauernzug.

Sehr grosse Fortschritte hat der junge Kardorff gemacht, der mit einem vorzüglichen Bildnis seines Vaters auftritt. Bondy hat ebenfalls grosse Fortschritte gemacht. Er steht mit überraschenden Werken an dem Platz, den im vorigen Jahr Curt Tuch einnahm: er hat u. a. ein ungemein geschicktes, fertiges Bild, eine Scene am Wasser ausgestellt. Hoffentlich wird es ihm glücklicher gehen als es seither Tuch ging, der von Florenz eine ziemlich matte, verwischte, schlecht gezeichnete Darstellung sandte. Noch sieht man von den Folgen der Villa Romana-Stiftung nichts. Curt Tuch hat versagt, Georg Kolbe fährt in Florenz fort, Rodin-Nachahmungen zu machen und Ulrich Hübner ist ein zu fertiger Künstler, als dass ihn ein Aufenthalt in Florenz umändern würde. Er hat aber eine hübsche Landschaft aus der Umgegend von Florenz ausgestellt. Er und sein jüngerer Bruder Heinrich führen ausserdem gute Stillleben vor. Von Carl Strathmann wurde ein vorzügliches Bild „anziehendes Gewitter“ gesendet, Alberts und Rhein sind gut vertreten. Pleuer gab eins seiner mächtigen Eisenbahnbilder, von Reiniger kam eine sehr schöne Wasserlandschaft. Aus München sehen wir Bilder von Stuck und von Habermann; von dem letzteren ausgezeichneten Künstler eine kleine retrospektive Sammlung.

Friedrich hat eine sehr gute grosse Bronzegruppe, die Galeerensträflinge, gemacht. Klimsch erscheint in diesem Jahre nicht so glücklich mit einer an Rodin angelehnten Gruppe. Von Minne ist ein schöner Kopf da. Und Tuaillon zeigt eine verkleinerte Kopie seines Kaiser Friedrich-Denkmals. Sein schönes Talent bewährt Taschner in einem „Crucifixus“. Noch habe ich nicht von dem Neo-Impressionistensaal gesprochen, der, durch die Mühewaltung Curt Herrmanns eingerichtet (ich glaube in demselben Raum wie voriges Jahr die

KONRAD VON KARDORFF, BILDNIS MEINES VATERS

MAURICE DENIS, LE VERGER MONOTONE

Hodler-Ausstellung), dasselbe Entsetzen erregt wie voriges Jahr Hodler — aber mit anderer Berechtigung. (Wenigstens nennt man es immer eine bessere Berechtigung, sobald man selber mit zu den Protestierenden zählt.) Mir scheint dieser Neo-Impressionistensaal schrecklich und ich habe eigentlich nur bei den Bildern von Valtat einen Reiz gespürt.

Ein wundervolles Bild von Manet mache den Beschluss. Es ist der Ausstellung als Schmuck einverleibt worden, und wie man auch über diese wiederholten Einreihungen unseres Klassikers (gegen den wohl jede Stimme des Widerspruchs verstummt ist) in Ausstellungen des kämpfenden Geschlechtes der Secessionisten denken mag, — man beugt sich vor seiner Majestät und ist denen dankbar, die ihn herbrachten. Er stellt ein Marine dar, ist eins der schönsten Bilder von Manet und man kann zu seiner Charakterisierung sagen, dass er an Guardi erinnert; er ist in seiner Melodie aber unmittelbarer als der Venezianer des achtzehnten Jahrhunderts. H.

WALTER BONDY, GASTHAUS IN POISSY

CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Drei neue Rubens fanden im Kaiser Friedrich-Museum ihren Platz. Sie wurden durch Tausch aus dem reichen Bilderschatze der königlichen Schlösser übernommen. Aus Sanssouci kam eine grosse büssende Magdalena in felsiger Landschaft, ein Werk aus der letzten Zeit des Meisters. Das zweite, kleinere Bild zeigt Venus und Adonis in sonniger Landschaft. Schliesslich wurde ein kleines hübsches Kinderbildnis der Sammlung einverleibt.

❊

Der Domkapitular Alexander Schnütgen hat aus Anlass seiner vierzigjährigen Wirksamkeit in Köln der Stadt seine ungemein reichhaltige und kostbare Sammlung mittelalterlicher rheinischer Plastiken geschenkt. Zur Aufnahme des Geschenkes wird die Stadt neben ihrem Kunstgewerbemuseum einen Anbau errichten, in welchem die „Sammlung Schnütgen" unter besonderer Pflege aufbewahrt werden soll. Wer die düsseldorfer Ausstellung besucht hat, wird sich an diese Sammlung, einen wundervollen Bestandteil der geschichtlichen Abteilung, mit Freude erinnern.

❊

Aus der Konkurrenz um ein Virchow-Denkmal ist Klimsch als erster Preisträger hervorgegangen, während der zweite Preis an Leibküchler-Berlin und der dritte an Professor Kauffmann-München fiel. Der Klimsch'sche Entwurf findet wegen seines Motives: eine *allegorische* Gruppe des Kampfes gegen das Ungesunde bildet die Hauptsache, während Virchows Porträt nur als ein ziemlich kleines Relief angebracht werden soll, lebhaften Widerspruch, insonderheit auch in der medicinischen Fachpresse. Einer der Söhne Virchows hat einen Protest in der Vossischen Zeitung erlassen, in dem er aber die in künstlerischem Sinne höchst bedenkliche Anmerkung macht, Virchow könnte *deswegen* kein Denkmal in ganzer Figur bekommen, weil die genauen *Maasse* seines Körpers nicht feststünden.

❊

Dieser Satz ist kulturgeschichtlich sehr merkwürdig. Die ihm zu Grunde liegende naturwissenschaftliche Anschauung entspricht der, aus welcher jetzt ein japanisches „Kunstwerk" hervorging, von dem die Zeitungen berichten. Ein Bildhauer in Japan hat ein Selbstporträt gemacht von so täuschender Doppelgängerschaft mit der Natur, dass er es wagen kann, jeden Nachmittag in der Ausstellung sich neben seinem Standbild zu postieren und die Leute raten zu lassen, ob er oder das Standbild die polychrome Bildhauerarbeit sei.

Diese Auffassung von der Aufgabe der Kunst, die

Natur zu kopieren, scheint Dr. Virchow zu hegen, wenn er der Meinung lebt, seines Vaters Figur könnte von einem Bildhauer nur geschaffen werden, wenn er die genauen Maasse hätte!

Aber die Erörterung ist gleichgültig geworden, weil der Bildhauer es übernimmt, einen andern Entwurf anzufertigen. Man muss diesen Entschluss — dem allgemeinen Unwillen gegenüber — als durchaus notwendig betrachten.

⚜

Die Leitung des deutschen Künstlerbundes hat den Grundsatz ausgesprochen, dass die Mitglieder dieser Verbindung nicht zugeben sollten, dass Werke von ihnen in der retrospektiven Abteilung der Ausstellung am lehrter Bahnhof zur Aufnahme kämen. Es ist ein alter Brauch, dass bei der Vorführung der Werke von lebenden Künstlern die Autoren um ihre Erlaubnis angegangen werden. Die Leitung der Ausstellung am lehrter Bahnhof hat im Hinblick auf diesen alten Brauch zweifellos vor der Verpflichtung gestanden, die Bilder der Mitglieder des Künstlerbundes aus der Ausstellung wieder ausscheiden zu lassen, nachdem ihr bekannt geworden war, dass die Künstler das Ausgestellt-werden nicht wünschten: der Wunsch der betreffenden Maler musste ihr wichtiger sein als die formelle Erlaubnis der Besitzer der Werke.

⚜

Hugo von Tschudi hat uns immer durch das Wenige, das er schreibt, verwöhnt; er ist unser bester moderner Kunstschriftsteller. Nur Ein Bedauern liessen seine Schriften wach werden: dass sie so rar sind. Tschudi's Feder, die so zurückhaltend die kostbarsten Sätze feilt, wurde zurückgehalten, sie, der jede Silbe gelingt, regte sich zu selten. Jetzt scheint über Tschudi auch eine schöne, gesunde Schreibfreude gekommen zu sein, denn nachdem er uns erst vor kurzem sein vorzügliches Buch über Menzel geschenkt hat (das bei uns noch besprochen werden wird), ist jetzt auch eine Studie von ihm über die Jahrhunderts-Ausstellung erschienen (Neue Rundschau, Maiheft). Ungemein glücklich fertigt er in diesem bewundernswerten Essai die Angreifer der Jahrhunderts-Ausstellung ab, welche aus dem Mangel an Objektivität in dieser Vorführung, deren Wichtigstes „das Unbekannte oder das wenig Bekannte" war, ihre Waffen gegen das Unternehmen schmiedeten. Unter den durchweg glänzend motivierten Urteilen, die Tschudi abgiebt, haben uns am meisten Freude die über Runge und Caspar Friedrich bereitet. Von Runge sagt Tschudi, dass sein Malwerk „unbehülflich" sei, „es fehlt ihm jeder Reiz der Farbe und was er in der Wiedergabe von Luft und Licht leistet, das ist überkommenes Erbgut". Betreffs Friedrichs sagt er dagegen: „Was Philipp Otto Runge als Kunst der Zukunft vorschwebte, die Schilderung der Landschaft unter dem ewig sich wandelnden Spiel von Licht und Luft, tritt jetzt *zum ersten Mal* auf deutschem Boden in die Erscheinung. Alle Konventionen der älteren Landschaftsmalerei, die auf der Betonung der festen Naturformen basierten, verschwinden hier". Von Runge sagt er ausdrücklich: „Die Legende, dass er den Vorläufer der Freilichtmalerei war, kann nur durch einzelne Sätze seiner Schriften entstanden sein". „Er hat die Probleme der neuen Malerei in Worten formuliert, aber in seinen Werken hat er sie nicht gelöst". „Er spricht von der neuen Kunst und malt mit den Mitteln und in den Anschauungen der alten".

Unter allen Urteilen kommt mir eins etwas bedenklich vor, das über die beiden Frühlingsbilder Feuerbachs, Damen im Freien musizierend. In diesen beiden Bildern glaubt Tschudi eine Verwandtschaft mit der Kunst Manets zu erkennen, während es mir nicht einleuchten will, dass sich Feuerbach hier von seinem römischen Schema anders als um eine Nuance entfernt habe.

Der Aufsatz ist selbstverständlich die bei weitem bedeutendste Darstellung, die die Jahrhunderts-Ausstellung erfahren hat.

⚜

Der düsseldorfer Historienmaler Albert Baur ist hochbetagt gestorben. H.

⚜

AUS WIEN

In der Frühjahrsausstellung des Hagenbundes fällt die Kollektion Ludwig Ferdinand Grafs auf, eines unruhigen Experimentierers, der viel kann, vielleicht zuviel, weil es ihn reizt, damit zu spielen, und dessen Kunst nicht in tieferen menschlichen Quellen ihren Ursprung hat, sondern mehr Sache seines Armgelenks ist. Man spürt: ein Artist, kein Schöpfer. Neben den Arbeiten der anderen Mitglieder, die ein anständiges Durchschnittsniveau einhalten, machen sich ein paar Tschechen vom prager „Manes" sehr bemerkbar: Uprka durch einen farbenrauschenden slovakischen Hochzeitszug, Spillar durch in Ton und Raumbehandlung feine Strandbilder, vor allem aber Jan Preisler. Dieser stille Träumer malt Mädchen mit meerblauen Augen und korallenrotem oder honiggelbem Haar, die ängstlich, wie betäubt, in bleichen Landschaften den Frühling erwarten, malt schlanke Jünglinge, die an schwarzen Seen versonnen an ihren weissen Rossen lehnen. In dem innersten Problem seines künstlerischen Schaffens nähert sich der junge Tscheche dem deutschen Meister Hans von Marées, indem er aus den einfachsten Elementen die einfachste Bildform finden möchte, den rätselhaft natürlichen Zusammenklang von Mensch und Landschaft.

In der Galerie Miethke hatte Eugen Spiro aus Berlin eine Kollektion, die ein paar feine Landschaften, farbig reizvolle Interieurs, besonders aber sehr gute Porträts enthielt. Gegenwärtig ist hier der Nachlass Carl Schuchs zu sehen, der bekanntlich Wiener und einer der Besten aus dem Leiblkreise war. In frühen Landschaften erinnert er merkwürdig an manche Landschaften Feuerbachs.

Hugo Haberfeld

❋

Alfred Gotthold Meyer, Gesammelte Reden und Aufsätze, Berlin 1905, Edmund Meyer Verlag.

G. A. Meyer wurde gegen Ende des Jahres 1904 im besten Mannesalter dahingerafft. In dem vorliegenden Bande sind einige Reden abgedruckt, die er zwischen 1890 und 1904 gehalten, einige Aufsätze, die von ihm an dieser oder jener Stelle erschienen sind, über Themata aus verschiedenen Gebieten der Kunstwissenschaft, Gelegenheitsarbeiten, Feuilletonartikel, eine Festrede, eine Gedächtnisrede, Ausstellungsberichte. Ein Geleitwort von L. Kämmerer und die Rede, die Julius Lessing an der Bahre Meyers gehalten hat, sowie eine bibliographische Notiz über alle Schriften des jäh in seiner eifrigen Thätigkeit unterbrochenen Gelehrten sind hinzugefügt.

Die 16 wieder abgedruckten Arbeiten zeugen von der Beweglichkeit des Autors. Einige sind Ableger des gründlichen Studiums der italienischen Renaissance-Skulptur, über die Meyer mehrere wertvolle Bände veröffentlicht hat, andere behandeln Kapitel aus der berlinischen Kunstgeschichte (Rauch, Schadow, Schinkel, die Hohenzollern in unserer Stilgeschichte). Auch von moderner Kunst (Klinger) und von modernem Kunstgewerbe (Eckmann) ist die Rede. Meyer war Docent an der technischen Hochschule und Lehrer an der Kunstschule.

Reden und Aufsätze. Aber auch die Aufsätze sind vorwiegend oratorisch. Kunstwissenschaftlich gut ausgerüstet, mit ehrgeizigem Eifer, in vollen, wohl abgerundeten Wendungen hat Meyer als Redner und Lehrer gewirkt und Belehrung ausgebreitet. Er besass viel Aufnahmefähigkeit, Lehrtalent und Optimismus und viele andere Gaben noch, die seiner Wirksamkeit zu Gute kamen. Seinem Urteil fehlte vielleicht etwas Kritik und Skepticismus. Er sprach gern ein volles „ja", er sagte „ja" zu Donatello, aber auch zu Rauch und Begas.

M. J. F.

❋

Über Bilderpreise schreiben die Blätter für Gemäldekunde: Bei Christie in London erzielten in der Versteigerung des Earl of Cork ein Bildnis von B. v. d. Helst 231 £, Bilder von Lely 37, 48, 52, 60, 141 £, Morland „Rocky Coast Scene" 283,10, A. Pond 189, Reynolds Portrait of Richard Boyle 682,10. (Auction Sale Prices.)

Bilder von Sir L. Alma Tadema erzielten 283,10, 162,15, 294 und 262 £, ein Bildnis von Paris Bordone 462 £, Werke der Rosa Bonheur bei 40 und über 33 £. Canalettos wurden zumeist mit mehreren hundert Pfund bis 346,10 verkauft. Eine grosse Landschaft von Ph. de Koninck ging bis 2205 £, Sargent: Miss Ellen Terry als „Lady Macbeth" 1260 £, Whistler: Sir Henry Irving als „Philip of Spain" 5040 £, Wynants 189, Zoffani 441, H. Zügel 42 £.

Im Februar 1906 ging ein altenglisches weibliches Bildnis bei Christie auf 609 £. Harlamoff: Devotion brachte über 37 £, Hoppnersche Bildnisse bewegten sich zwischen 21 und mehr als 220 £, ein J. Israels erreichte bei 100. (A. S. Pr.)

Bei der Versteigerung Zeller durch Lepke in Berlin gab es u. a. folgende Preise: Verboeckhoven „Schafe an der Futterraufe" 7500 Mk., Verboeckhoven „Herde in der römischen Campagna" 4250 Mk. Bilder von G. Max erzielten 4900, 4650, 3400 und 2200 Mk. Schuster-Woldan, Largo, brachte 2050 Mk. L. Knaus, Schlittenfahrt 2000 Mk. Papperitz, Nymphe 1150 Mk.

In Paris in der Versteigerung J. M. C. de Marseille im Hôtel Drouot wurden notiert: Ch. Jacque (Gardeuse de Porc) mit 1500 Franken, Ribot (Vieille Bohémienne) mit 600, Roybet (Gentilhomme, époque Louis XIII.) 1400, Ziem (La Place Saint Marc inondée) 19.000, Ziem (Procession à Venise) 2600, Ziem (La maison rose) 1810, Ziem (Le Quai des Esclavons) 13.800, noch weitere Ziems 4850, 1600, 1320 Franken.

Bemerkenswert war die Versteigerung von nur sieben Bildern aus dem Besitze des Comte Walsh de Serrant. Der Gesamterlös betrug 141.700 Franken. Drei Bouchers mit Amoretten brachten 17.000, 20.500 und 17.700 Franken. Vier Werke des J. B. Huet wurden mit 26.000, 14.300, 15.100 und 31.100 Franken bezahlt.

In Brüssel fand am 12. und 13. März die Versteigerung Léon Weber (durch J. und A. Le Roy) statt. Ein Wallfahrtszug von Droochsloot erzielte 3100 Franken, ein Stillleben von W. Heda 1550, ein Satyr mit Bacchantin von Jacob Jordaens 4000, Klaes Molenaer 2300 und 1000, Pieter Molyn 1900, ein Sorgh 1250, ein Trinker von Teniers 2500, ein Schweinemarkt von S. v. Beest 4000, ein Van der Laemen 1800, ein Intérieur de ferme von Egb. v. d. Poel 1050, Van Goyen 1800 und 1150, Adriaen v. Ostade 3400.

Am 4. bis 7. April. Paris. Versteigerung D. Schevitch. Backhuisen: Mer agité 200 Franken, Coello: Bildnis 750 Franken, Lukas Cranach: Sünderin vor Christo 1350, Cranach: Madonna 2500, Meister der weiblichen Halbfiguren: Damenbildnis 5000, Quentin Massys: Anbetung des Kindes 12.000, Patenier: Flucht nach Ägypten 3500, Rogier van der Weyden: Beweinung Christi 23.100, Florentinische Schule des 15. Jahrhunderts: Katharina von Alexandrien 7000 Franken.

VIERTER JAHRGANG, NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 17. MAI. AUSGABE AM 31. MAI NEUNZEHNHUNDERTSECHS
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

J. F. WILLUMSEN, VOR EINEM SOZIALDEMOKRATISCHEN WAHLLOKAL

NACH EINER DREIFARBIGEN RADIERUNG

Kunst und Künstler

REDAKTION: EMIL HEILBUT

VERLAG BRUNO CASSIRER

FERDINAND GEORG WALDMÜLLER

(1793—1865)

VON

FRANZ SERVAES

Man hat Waldmüller den ersten österreichischen Secessionisten genannt. Das klingt wie ein billiges Bonmot, enthält jedoch ein gut Stück ernster Wahrheit. Dieser Künstler war sogar mehr Secessionist als irgend Einer nach ihm, denn er secedierte ganz allein. Er ward darum aus Stellung und Würden gedrängt und im vorgeschrittenen Alter der Armut nahegebracht. Waldmüller war aber, was sonst die Oesterreicher fast niemals sind, ein Eisenkopf und blieb fest. Als er starb, galt er ziemlich-allgemein für einen Narren, der sich Ruf und Brot durch Absonderlichkeiten verscherzt habe. C. v. Lützow schrieb damals in seiner Zeitschrift: „Waldmüller kam in seinen alten Tagen auf den Einfall, um eine glänzende Farbe zu erhalten, müsse man im Sonnenlicht malen. Das erklärt wohl die seltsam grelle Farbengebung auf vielen seiner späteren Bilder.“ Dieser Führer der Kritik hatte also keine Ahnung davon, dass eben damals in Paris eine Gruppe junger Maler auf genau denselben „Einfall“ gekommen war und dass später von diesem Einfall eine neue Phase in der Entwickelung der modernen Malerei datiert werden sollte.

Ein Landsmann und Zeitgenosse Grillparzers (1791—1872), doch dem Dichter an Energie um ebensoviel überlegen, als er ihm an künstlerischer Abgeklärtheit nachstand, hat Waldmüller, gleich jenem, reichlich Gelegenheit erhalten, dasjenige kennen zu lernen, was man kurz und treffend als „österreichische Künstlertragik" charakterisieren kann. Wohl nirgendwo wird der Künstler in ein so unseliges sociales Milieu hineingeboren als in Oesterreich, und ganz besonders in Wien. Die Gefährlichkeit dieser Umgebung besteht in ihrer innerlich widerspruchsvollen und kaum je völlig durchschaubaren Art. Eine Stadt, voll von künstlerischer Tradition, voll von Geschmack und natürlichem Liebreiz, bestrickend für Jeden, der sich ihr hingiebt, für den Einheimischen aber geradezu die *einzige* Stadt — bietet Wien für den Künstler soviel Anziehung, dass er gern mit seiner ganzen Natur in sie übergeht und sich nicht von ihr losreissen kann, ohne von seinem Selbst etwas, und vielleicht das Wurzelkräftigste, fortzugeben. Aber dieselbe Stadt steht dem Künstler, der den eingeborenen Trieb hat, über sich hinauszuwachsen und seine Zeit mit ungekannten Werten zu beschenken, mit solch einer erbitterten Feindseligkeit gegenüber, als erblicke sie in der überragenden Eigenkraft eines Mitlebenden nicht bloss ein Attentat auf die gesamte künstlerische Tradition sondern eine direkte provokatorische Beleidigung der Gegenwart. Man mag und kann sich nichts anderes denken, als dass solch ein Mensch in seinem tückischen Herzen die wohlüberlegte Absicht hege, seine Zeitgenossen zu foppen (zu „frozzeln", zu „wurzen") und dass es Ehrensache sei, ihm nicht „aufzusitzen", nicht auf den Leim zu gehen. Daraufhin entwickelt diese Stadt ein unheimliches Talent in der Organisierung eines weitverzweigten hemmungsreichen Widerstandes, der in seinen einzelnen Aeusserungsformen fast ungreifbar ist, in seiner Wirkung jedoch einer schleimigen Umstrickung und Erstickung gleichkommt. So erschöpft sich das Temperament des Künstlers vielfach in quälenden, aufreibenden und unfruchtbaren Kleinkämpfen, und je wienerischer sein Herz schlägt, je wärmer und naiver es an seiner Vaterstadt hängt, desto bitterer empfindet es die Entfremdung und gehässige Verhetzung.

Dieses alles hat Waldmüller bis auf die Neige ausgekostet. Nach langen Mühsalen und Zurücksetzungen hatte er es zu einer bescheidenen Staatsanstellung gebracht, indem er als Custos der akademischen Galerie einen Jahresgehalt von achthundert Gulden bezog. Da sah er mit vierundsechzig Jahren plötzlich die ganze Stadt wider sich in Aufruhr. Er hatte es (1857) gewagt, in einer Broschüre, „Andeutungen zur Belebung der vaterländischen Kunst", in offenherziger Weise auf die Schäden des herrschenden Akademie-Unterrichtes hinzuweisen, und wurde nun wegen dieser Keckheit gemassregelt. Zwangsweise wurde er mit halbem Gehalt (400 Gulden) pensioniert, und er musste nun sehen, dass er von seiner dreistubigen Wohnung zwei Zimmer vermietete, und dass er seiner Gattin aus zurückgelegten Ersparnissen ein

F. G. WALDMÜLLER, WEIBLICHES BILDNIS MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN

F. G. WALDMÜLLER, MÄNNLICHES BILDNIS MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN

Modistengeschäft einrichtete. Im Jahr 1864 endlich wurde er „rehabilitiert"; ein Jahr später starb er.

Wegen seines typischen Charakters erscheint das Biographische bei Waldmüller belangvoll. Er selbst war sich dessen bewusst und hat deshalb in der Vorrede zu seiner Schrift „Das Bedürfnis eines zweckmässigen Unterrichts in der Malerei und plastischen Kunst" die traurigen Stockungen und frühen Hemmungen seines Werdeganges erzählt. An der Art, wie er falsch erzogen worden war, wollte er darthun, wie kommende Künstlergenerationen richtig erzogen werden müssten. Er selbst war, nach sechsjähriger mühsamer Vorbereitungszeit, „rechtlos, als vollkommener Anfänger" seiner Kunst gegenübergestellt worden. Auf eigene Faust musste er, in Agram, die Oelmalerei erlernen, und er hat darauf, in Prag und in Brünn, als Dekorationsmaler unter Entbehrungen sich durchschlagen müssen. Es folgt eine fünfjährige Periode, in der er in den Wiener Galerien durch Kopieren alter Meister zwar mancherlei lernt, jedoch nur aufs notdürftigste sich ernährt. Dann versiegt diese Quelle und er beginnt nun langsam, mit Porträtieren Geld zu verdienen. Es hebt nunmehr die Zeit seines selbständigen Schaffens an. Hierdurch erklärt es sich, dass Waldmüller erst als vorgerückter Dreissiger für unsere Betrachtung Physiognomie und künstlerische Umrisse bekommt. Dank der Verhältnisse in seinem Vaterland hat er bis dahin ein Lehrling bleiben müssen.

Er wurde nun allmählich ein Künstler, der eines gewissen Rufes genoss und der vielerlei Aufträge bekam. Das erlösende Wort hatte er jedoch noch nicht gefunden. Er malte, wie die Anderen malten, wohl mit grösserer Auffassung und mit breiterer Technik, aber doch noch mit einer gewissen Befangenheit. Vor allem getraute er sich nicht, wenn landschaftliche Hintergründe erforderlich waren, diese selbst zu malen. Das hatte er ja auf der Akademie nicht gelernt und so übertrug er diesen Teil seiner Bilder einem befreundeten Fachmann. Sein künstlerisches Auge konnte sich jedoch nicht darüber täuschen, dass auf diesem Wege nun und nimmermehr eine befriedigende Harmonie und Einheit zu erreichen sei, und so beschloss er, auf eigene Faust Landschaftsstudien zu treiben. Dieses wurde seine Rettung. Da er „in diesem Fache durch Kopieren noch nicht irregeleitet und verdorben" war, so gelangen seine Versuche in unerwarteter Weise. „Jetzt war der Moment erschienen, in welchem der erste Strahl jenes Lichtes vor mir aufdämmerte, in dessen Glanz ich — leider erst so spät — die Wahrheit erkennen lernen sollte. So ward ich zuerst und zufällig auf die Notwendigkeit und den Nutzen der Naturstudien aufmerksam gemacht. Naturstudien — ein Begriff, welcher mir bis dahin völlig fremd geblieben war!" Die Belebung des künstlerischen Sinnes, die er so vor der

F. G. WALDMÜLLER, AM WALDRANDE

MIT GENEHMIGUNG DER GALERIE MIETHKE, WIEN

landschaftlichen Natur empfangen hatte, übertrug er nun auch auf die menschliche Natur und gab hierdurch seiner Porträtmalerei einen neuen Aufschwung. „Mit einem Mal war die Binde von meinen Augen gefallen. Der einzig rechte Weg, der ewige unerschöpfliche Born aller Kunst: Anschauung, Auffassung und Verständnis der Natur, hatte sich mir aufgetan." Man spürts diesen Worten an, wie das neue Licht als ein neues Glück in diesen Künstler einströmte und seine ganze Sinnenwelt erfrischte und belebte. Zudem hatte er seine Wahrheit selbständig gefunden und dies gab ihm den Mut und die Zähigkeit des Ausharrens, nicht minder auch die Kraft, mühselig Erlerntes auf noch viel mühseligere Art wieder zu vergessen. Das Studium der italienischen Quattrocentisten und die begierig aufgegriffenen Anregungen der Pariser Kunstbewegungen (1830!) waren ihm ein weiterer Sporn und befestigten ihn auf seinem Weg. Als Kern seiner Ueberzeugungen bezeichnet er selbst die Erkenntnis, „dass die Natur die einzige Quelle und Summe unseres Studiums sein müsse, und dass in ihr allein jene ewige Wahrheit und Schönheit zu finden sei, deren Ausdruck in jedem Zweige der bildenden Kunst das höchste Ziel des Künstlers sein müsse."

*

Wollte man Waldmüllers Thätigkeit in einen kunstgeschichtlichen Rahmen spannen, so könnte man etwa sagen: sie erwächst aus der Tradition, die Jacques Louis David (1748—1825) für den europäischen Kontinent geschaffen hat, und sie reicht mit ihrem Ringen bis weit in die Epoche hinein, die durch Edouard Manet (1833—1883) ihre endgültige Signatur empfing. Dies ist ein Rahmen, der fast anderthalb Jahrhunderte umfasst, und es

F. G. WALDMÜLLER, PROF. JÜTTNER UND FRAU. 1825

SAMMLUNG EISSLER, WIEN

F. G. WALDMÜLLER, HEIMKEHR

F. G. WALDMÜLLER, SCHIFFMEISTER FELDMÜLLER

F. G. WALDMÜLLER, DER KOBENZL MIT DER AUSSICHT AUF WIEN UND DIE DONAU

SAMMLUNG EISSLER, WIEN

zeugt für die ungewöhnliche Spannkraft und Streckkraft in Waldmüller, dass die Vibration seines Wesens einen so weiten Zeitraum durchmisst. Ja, sie zittert darüber hinaus. Denn heute, mehr als vierzig Jahre nach des Meisters Tode, fühlen wir alle diese Schwingungen noch stark und lebendig und erkennen im leidenschaftlichen Streben dieses Menschen den gleichen stolzen Impuls, der auch unsere Besten zum Siege führte.

Für Oesterreich bedeutet Waldmüller die stärkste künstlerische Persönlichkeit, die ihm für das neunzehnte Jahrhundert auf dem Gebiete der Malerei erwuchs. Gewiss, Schwind war liebenswürdiger, herzlicher, poesievoller und hält uns mit innigerem Bann umstrickt; aber Waldmüller hat eine, unzweifelhaft grössere entwickelungsgeschichtliche Bedeutung. Er gehört nicht zu den Blendern, aber er wächst und wächst, je näher man ihm rückt.

Wenn wir ihn zunächst als Porträtisten betrachten wollen, wo er am frühesten Erfolge hatte und sich selber fand, so stellt er sich uns als eine überragende Naturkraft im Kreise mancher wackerer mitringender Talente dar. Für Wien war Davids Errungenschaft, vermischt und verrührt mit allerhand Zusätzen von Mengs'scher Süssigkeit und Schadow'scher Zähigkeit, durch den zugewanderten Heilbronner Heinrich Füger (1751—1818) repräsentiert worden und hatte sich in dem aus Hanau zugewanderten Peter Krafft (1780—1856) weiter befestigt. Diese beiden schufen (neben Lampi) im wesentlichen die Basis für die kommende Generation, aus der der Urwiener Waldmüller als der Aelteste zu nennen ist. Ausser ihm treten dann weiter Peter Fendi (1796—1842), Friedrich Amerling (1803—1887), Johann Mathias Ranftl (1805—1854), Josef Danhauser (1805—1845) und Franz Eybl (1806—1880) hervor. Die bedeutendsten von diesen waren Danhauser und Amerling. Ersterer, gleich Füger als Miniaturist von Bedeutung und besonders berühmt geworden durch seine sensationell wirkenden novellistischen Genrebilder („Der Prasser" u. a.), nahm eine rasche Entwickelung, und fand ein frühes Ende. Hierdurch wirkt er neben Waldmüller beinahe als der Vertreter einer etwas älteren Generation, während er doch in Wirklichkeit zwölf Jahre jünger war. Umgekehrt ist in Amerling schon Manches schmackhaft gereift, was in Waldmüller noch unruhig gährt. Er hat schon jenes Angenehm-Wienerische, das so gefällig und einschmeichelnd wirkt, und das bei ihm auf ein wirklich sensibles Naturell und feines Geschmacksempfinden gegründet ist. Aber es muss wohl auch schon etwas von der Wiener Schlaffheit in ihm gewesen sein; denn er liess vorzeitig nach und war unvermögend, im Alter die emporführenden Bewegungen seiner Zeit mitzumachen. Waldmüllers eigentlicher Rivale bei den lohnenden Porträtaufträgen war jedoch der elegante Eybl, der deshalb auch in der Gunst des Publikums den Sieg davontrug. Ein keineswegs zu verachtender, wenn auch nicht sehr

F. G. WALDMÜLLER, WEIBLICHES BILDNIS
MIT GENEHMIGUNG DER GALERIE MIETHKE, WIEN

F. G. WALDMÜLLER, SELBSTBILDNIS
AUS DEM BESITZ DER FRAU ELISABETH V. GÖTZ (WIEN)

tiefer Maler, der sich zu früh gut rangierte, um eine seiner Begabung entsprechende Entwickelung nehmen zu können. Mit Eybl verglichen, hat Waldmüller etwas Knorriges, Unzugängliches, Schroffes. Er malt nicht den Gesellschaftsmenschen sondern den Menschen, und das zuweilen mit einer gewissen Unbarmherzigkeit. Selbst eine monströse Hässlichkeit vermag ihn anzuziehen, und er malt sie nicht ohne Behagen und fast mit heimlicher Schadenfreude. Aber auch das Würdevolle und Liebliche der Erscheinung weiss ihn zu fesseln und er findet, um es wiederzugeben, auf seiner Palette die entsprechenden Töne. Er versteht es in hohem Grade, seinen Bildnissen „Haltung" zu geben, und man darf wohl vermuten, dass hier das Beispiel Jngres' (1780—1867) den österreichischen Maler günstig beeinflusst habe. Doch auch die altniederländischen Meister, denen er in seiner Kopistenzeit so scharf auf die Finger sehen lernte, sind in fruchtbaren Nachwirkungen auf Waldmüllers Bildnissen zu spüren, besonders in der Art wie er Stoffe zu malen versteht. In der Wiedergabe schillernder Weissatlaskleider vermag er direkt mit Terborch zu rivalisieren. Dass er aber die Darstellung der Persönlichkeit, auch bei virtuoser Durchführung der Bekleidung, niemals zurücktreten liess, versteht sich bei ihm von selbst, wie vor allem das meisterhafte Bildnis seiner Mutter beweist, das sich im Besitz der Wiener Modernen Galerie befindet.

*

Eines der anziehendsten Waldmüllerschen Bildnisse heisst „Die entblätterte Rose". Es soll die Sängerin Malibran vorstellen, wie sie, etwa in der Rolle der Martha, in einem schwarzseidenen Kleide allein auf einer Terrasse sitzt und wehmütig eine Rose, die sie entblättert hat, zu Boden sinken lässt. Dahinter aber erhebt sich, in duftiger Ferne eine österreichische Gebirgslandschaft (etwas zu sehr als Koulisse gesehen) und soll dem einsamen Leid des Menschenherzens einen stimmungsvollen Hintergrund schaffen. Das Bild stammt aus einer Zeit (1839), als Waldmüller bereits ein geübter und erprobter Landschafter war; aber es weist deutlich auf die Anfänge zurück, da dem Maler das Landschaftliche vorwiegend als Begleitakkord zu einer Porträtdarstellung diente. Aus des Künstlers eigenem Munde haben wir vernommen, wie stark und nachdrücklich er sich von dieser Auffassung später befreit hat. Jedenfalls zählt Waldmüller für uns heute zu den Bahnbrechern des österreichischen Landschaftsbildes. Auch hier mögen ihm die Niederländer, vielleicht unbewusst, als Wegweiser gedient haben, und gewiss wäre es interessant, gelegentlich einmal etwas Verbürgtes darüber zu vernehmen, welcherlei Beziehungen ihn etwa mit seinem grossen Zeitgenossen Constable (1776—1837) verbinden. Aber auch wenn Waldmüller Constable gar nicht gekannt haben sollte, darf man ihn doch als eine Art von österreichischer Parallelerscheinung zu dem grossen englischen Bahnbrecher bezeichnen. Die Leitsterne beider Maler sind die gleichen, die Ziele zweifel-

F. G. WALDMÜLLER, EMPFANG METTERNICHS DURCH ALEXANDER II. MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

los sehr verwandt. Freilich wirkt Constable weitaus geschlossener und magistraler: er beherrscht mit grösserer Sicherheit sein Repertoire und ist auch in seinen Kühnheiten und Witzigkeiten gleichsam selbstverständlicher. Bei Waldmüller spürt man, wie dies den Verhältnissen nach nicht anders sein konnte, den Experimentator. Er hat vielleicht in Allem immer noch etwas mehr gewollt als gekonnt. (Gerade dieses sichert ihm unsere Ehrfurcht.) Auch hatte er es in vielem weit schwerer als Constable. Für diesen vollzogen die feinen englichen Nebel gleichsam in der Natur schon die Aufgabe der Harmonisierung. Waldmüller aber stand grelleren südlicheren Farben gegenüber. Die Vorbehaltlosigkeit, mit der er vor sie hintrat, macht ihn uns schätzungswert. Schon vom Ausgang der zwanziger Jahre an, sehen wir ihn dem Sonnenlicht nachspüren. Die Entwickelung, die er dabei durchmass, lässt sich heute im einzelnen noch kaum überschauen. Mitunter hat man den Eindruck von naivem, der Schwierigkeit des Problems sich noch gar nicht bewusstem Drauflosgehen, mitunter auch von jähem Erschrockensein und zaghaftem Innehalten. Jedenfalls aber liess der Künstler sich von seinem Wege nicht abbringen. Im Lauf eines Jahrzehnts brachte er es schon zu einer durchaus achtenswerten Vertrautheit mit den einschlägigen Phänomenen, und wir sehen ihn seine Probleme immer mehr differenzieren und auf die verborgenen Eigentümlichkeiten hin überprüfen. Bald wagt er es, den direkten Einschlag des Sonnenlichts in eine sonst von Halblicht erfüllte Scenerie darzustellen und den verstohlenen Weg der einzelnen Strahlen und Reflexe nachzuspüren. Dies ist mitunter von besonderem Reiz auf seinen Bildern. Doch hat er hier die Wege bloss angedeutet und den verfeinerten Augen und Nerven seiner Nachfolger noch viel zu thun übrig gelassen. Seine That ist, dass er sich überhaupt an die Sonne unbefangen hinangetraute, dass er die gewaltige Kluft beherzt zu überspringen versuchte, die die reale Natur von der damaligen malerischen Konvention trennte. Für Oesterreich wurde er damit gleichsam zum geistigen Vater von Rudolf Alt.

Nun that aber Waldmüller auch den zweiten, für ihn persönlich noch bedeutungsvolleren Schritt, dass er in diese von ihm neuentdeckte lichterfüllte Landschaft menschliche Figuren einzuordnen wagte.

Schon rein für das Gebiet der Landschaft bedeutete das für ihn einen Fortschritt. Es zwang ihn zu energischerer Koncentration. In seinen reinen Landschaftsbildern ist Waldmüller zumeist nicht frei von der Form der Vedute. Er nimmt die Ausschnitte zu gross, malt Miniaturpanoramen, schöne Ansichtsbilder (wozu ihn die Natur der Alpen ja sehr leicht verführen konnte). Wie wir am Bild der „Entblätterten Rose" sahen und an dem grossen Familienbilde der Familie Eltz weiter beobachten können, hat Waldmüller auch in Porträtdarstellungen von dieser Art zumeist nicht gelassen, wodurch dann die Landschaft das von uns gerügte Koulissenhafte bekam. Das musste aber sofort anders werden, als der Künstler sich die Aufgabe stellte, Menschen, die mehr als Staffage sein sollten, im freien Sonnenlicht zu malen und organisch mit der Landschaft zu verbinden. Jetzt musste er den Ausschnitt eng, den Horizont niedrig nehmen, um dem Figürlichen überhaupt gerecht werden zu können. Hierdurch kam er unversehens auch auf eine neue und andere Art der landschaftlichen Darstellung und rückte den Modernen näher als sonst.

F. G. WALDMÜLLER, ANGELIKA LEIDEN. 1827
AUS DEM BESITZ DER FRAU TINA PFLÜGL V. LEIDEN (WIEN)

Man kann sagen, dass Waldmüller erst am Menschen die Natur und Eigenart des vollen Sonnenlichtes studierte und die Kraft und Wucht dieser Phänomenenreihe erfasste. Man spürt es diesen Bildern an, in welchem Masse die Energie des Künstlers von ihnen herausgefordert wurde — und bei Waldmüller bedeutet allemal die Energie den hervorstechendsten Charakterzug. Jetzt erst wuchs er sich zu seiner ganzen koloristischen Kühnheit aus und wurde nach und nach zum Schrecken seiner einheimischen Zeitgenossen, die ihm in ihrer Zimperlichkeit nicht zu folgen vermochten. (Thatsächlich wurde es mit dem Verkauf der Waldmüller'schen Bilder daheim immer schlechter, ja geradezu kläglich, während der Künstler 1857 in London binnen wenigen Wochen einen ganzen Vorrat von einunddreissig Bildern, und zwar zum Teil an den Hof, absetzte.) Die zweite Folge war, dass Waldmüller in solchen Fällen aufhörte, städtische Menschen zu porträtieren, sondern dass er sich Landbewohner, meist Kinder, herbeilangte, die des Sonnenlichtes gewöhnt waren und grade hier ihre Eigenart bekannten. Der Maler schwelgte nun in roten Westen, blauen Mützen, weissen Hemdärmeln und braunroten pausbäckigen Gesichtern, die er womöglich noch vor eine grellbeleuchtete gelbgestrichene Hauswand anordnete und mit dem ungebrochenen Grün von Rasenstücken und Baumlaub umrahmte. Ausserdem liebte er scharfe Schlagschatten, die er mit einer gewissen Schroffheit über Kleider und Gesichter hinführte, den Eindruck des Fratzenhaften keineswegs scheuend. Die Erobererfreude war eben so gross, dass die Härten, die bei solcher Arbeitsweise zum Vorschein kamen, garnicht mitzählten. Die Wahrheit vor der Natur, die Eindrucksfrische, die treffsichere Charakteristik blieben in jeder Hinsicht die Hauptsache. Das Uebrige, zumal auch das Geschmackselement, hatte dahinter zurückzutreten — ein Zug bei diesem Künstler, der gar nichts Oesterreichisches hat. So sind diese Bilder durchaus Produkte einer Kampfzeit und sie tragen auch diesen Stempel. Es fehlt ihnen die letzte Abrundung und Vollendung. Weder haben

sie in ihrer koloristischen Haltung etwas Ausgeglichenes, noch kann man von der Komposition sagen, dass sie einen natürlichen Rhythmus offenbare. Das sind Fehler, die sich nicht leugnen lassen und die die ablehnende Haltung der erschrockenen Zeitgenossen einigermassen entschuldigen. Doch sind diese Fehler nur die Kehrseiten grosser Tugenden, derjenigen Tugenden, auf denen Waldmüllers überragende entwicklungsgeschichtliche Bedeutung beruht. Unsere Augen, die auf die Betrachtung solcher Bilder längst eingeübt sind, werden durch die gelegentlichen Grellheiten ihres Vortrages kaum noch abgeschreckt und ergötzen sich umsomehr an ihrer urwüchsigen Derbheit und unverblümten Frische, an ihrer begeisterten Lichttrunkenheit und malerischen Tapferkeit.

Hingegen haben wir von unserem Standpunkt aus einen anderen Einwand zu erheben. Waldmüller hat sich nicht genügend freigemacht vom anekdotischen Genrebild. Gleich einem Meyerheim oder Vautier glaubt er in seinen bäuerlichen Darstellungen noch etwas „erzählen" zu müssen. Wahrscheinlich hat ihm an dieser Erzählung blutwenig gelegen und sie war ihm eine Konzession, die er gedankenlos machte, ohne sich über deren Entbehrlichkeit klare Rechenschaft zu geben. Bei seiner ungeheuren Energie hätte es ihm gewiss nicht viel ausgemacht, sich vom anekdotischen Inhalt völlig loszusagen, wenn ihm Jemand eindrucksvoll klargemacht hätte, dass für das Rein-Künstlerische des Bildes hierin eine Gefahr und Beeinträchtigung liege. So aber hat Waldmüller dieses Vorurteil mit sich geschleppt, und wenn oben bereits erwähnt wurde, dass er in seinen Kompositionen unfrei sei, so haben wir hiermit dafür den Grund aufgedeckt. Indem Waldmüller sich bemüht, jeder einzelnen Person eine direkte Beziehung zu dem von ihm gemalten „Vorgang" zu geben, wird er in Anordnung und Ausdruck dieser Personen vielfach gezwungen und streift das arrangierte „lebende Bild". Mehr noch, es kommt infolgedessen manchmal auch etwas äusserlich aufgesetzte Süsslichkeit in die Bilder hinein, die umso störender wirkt, als sie dem ganzen sonstigen Charakter dieses Künstlers und seiner Kunst widerspricht.

Indes Waldmüller war ein so tüchtiger und ernsthafter Künstler, dass selbst der Fehler des Verharrens im Novellistischen nach einer anderen Seite hin auch wieder einen Vorzug gezeitigt hat. Offenbar hat nämlich der Künstler an den landläufigen Süjets, die auf irgendwelche Banalitäten des Familienlebens hinausliefen, nach und nach einen Ueberdruss bekommen, und er sah sich nun nach neuen Themen um, die der Festhaltung durch seinen Pinsel würdiger wären. So kam er auf die Beobachtung und Notierung realer Lebensinhalte, auf die Wiedergabe sozialer Begebenheiten, die zwar noch etwas theatralisch in der Anordnung sind, doch

F. G. WALDMÜLLER, WEIBLICHES BILDNIS
MIT GENEHMIGUNG VON F. BRUCKMANN, MÜNCHEN

immerhin eine innere Verbundenheit mit der sich enthüllenden Zeitpsyche offenbaren. Gewaltsame Eingriffe in die materielle Lebenshaltung werden gerade vom Bauernstande ungemein schwer empfunden, und Begebenheiten, die diesen Punkt berühren, könnnen leicht Umwälzungen im Gefolge haben, die weitere Kreise ziehen und soziale Bedeutung erlangen. Der Verkauf eines Stückes Vieh oder die Einberufung eines Sohnes zum Militär oder gar eine Zwangsversteigerung werden so zu Ereignissen, bei denen die naiven Regungen der Volkseele mit besonderer Unmittelbarkeit zum Vorschein kommen und hierdurch den Künstler, der ja nicht bloss „Fachmann", sondern auch Psychologe sein soll, anzuziehen vermögen. Wenn nun auch Waldmüller in Darstellungen dieser Art keineswegs durchaus frei von Sentimentalitäten oder Arrangements ist, so hat er doch schon so viele wichtige und tiefgehende Beobachtungen mit eingereiht, dass er auch auf diesem Wege das Gut des malerischen Vermögens erweitert und bereichert hat. Ein Bild aber, wie „Die Klostersuppe" von 1858, zeigt zweifellos eine bedeutende Kühnheit des Griffs und bietet etwas Ungewöhnliches. Wir blicken in einen schmalen Klostergang, der sich vorn zu einer Treppe erweitert, und gewahren nun das lebhafte und hastige Drängen armer Leute, die ihre Nahrung in Empfang nehmen und sich mit Heisshunger darüber hinstürzen. Eine einwandfreie Lösung bietet Waldmüller freilich auch diesmal nicht: er ist zu sehr Regisseur und will die verschiedensten Uebergangserscheinungen durchaus auf einen Zeitpunkt und Raumfleck zusammendrängen. Trotzdem bleibt dieses Bild uns wertvoll. Es bietet eine seltene Fülle von lebendiger Beobachtung, und von malerischem Können und es zeigt darüber hinaus das Bild einer Künstlerseele, die voll ist von heissem und ehrlichem Ringen.

Und dieses ist das Entscheidende. Wir werden Waldmüller zwar nicht unter Diejenigen einreihen können, denen es vergönnt war, in ihrer Kunst ein letztes Wort gesprochen zu haben. Aber dafür gebührt ihm der Ruhm, in seiner Zeit und für sein Land gar manchmal das erste Wort gefunden zu haben. Und da es ihm überdies beschieden war, für seine Kunst zu leiden, so fällt dadurch auf sein Werk noch der Schimmer einer besonderen Verklärung.

F. G. WALDMÜLLER, WEIBLICHES BILDNIS

DER GEIST DES GARTENS

VON

JOSEPH AUGUST LUX

Die Gartenkunst ist die augenfälligste und glücklichste Negation der willkürlichen Natur. Der naturalistische Garten, der die willkürliche Natur im kleinen Rahmen nachahmen will, bleibt stets eine klägliche Karikatur. Die Kunst will auch im Garten einen Gegensatz zur Natur schaffen. Sie verwendet die Pflanzen nach dem architektonischen Prinzip, das den Ausdruck der menschlichen Illusion festigt. Sie giebt Bäumen und Büschen die Gestalt von Kugeln, Kegeln und Würfeln als Architekturbestandteilen, bildet aus Pflanzenwuchs gründämmerige Wände und Nischen, die sie mit dem Lächeln der Faune, der Kühnheit der Heroen und der Melodie der Brunnen erfüllt. Aus Blumen bringt sie Farbenströme hervor, in bunten Gleichnissen das Blau der Ferne, das Gelb und Rot des Morgen- und Abendhimmels in weiten Beeten abzuspiegeln. Sie setzt das geheimnisvolle Schweigen der Sphinxe als Hüterinnen an die obersten Stufen, die sehnsüchtig auf und nieder gleiten. In steinumfassten Wasserspiegeln zieht sie die huschenden, sonndurchglänzten Wolkenbilder in den Gartengrund und zwingt das flüssige Element in kunstvollen Strahlen gleichsam aus scherzender Laune emporzuschiessen. Im Gegensatz zu dieser spielenden Heiterkeit, gekrönt von der Geselligkeit des Wohnhauses, legt sie weiterhin an das untere Ende des Gartens als dunklen Saum den Ernst der Blutbuchen, wo das Raunen und Stöhnen des Waldes wohnt und fern am Horizont aus der abschliessenden Gartenmauer die Einsamkeit eines Turmes die Wipfel überragt.

Bis hieher reicht der herrliche Triumph der schönen Gartenkunst, schön in der Selbstherrlichkeit machtvollen, menschlichen Ermessens.

Das Geheimnis alter Gärten. — In den Händen des Gartenkünstlers ist die Natur der Rohstoff, aus dem er seine dichterischen Ideen formt. Der Garten ist für ihn der Ausdruck eines inneren Erlebnisses. Die frommen Mystiker am Ausgang des Mittelalters haben ihn als Schrein behandelt, um das Geheimnis ihrer Gläubigkeit darin einzuschliessen. Der Rosenhag um Francias Madonna ist ein liebliches Gehäuse. Die Madonna mit den Erdbeeren hat der rheinische Meister mit einem blühenden Gehege, wie mit einem Altargitter umgeben; und Mantegna baut aus Blumen und Früchten eine herrliche Kuppel, die ebensogut eine Wunderlaube, als ein Hochaltar ist, über die Anbetung. Später löst sich der fromme Gedanke von den Gärten ab und ein neues Ideal zieht in das verlassene Heiligtum ein, das nun seine Grenzen in ungeahntem Masse erweitert. Die Demut des Mittelalters weicht dem Herrscherstolz der Renaissance, das fromme Gärtlein verwandelt sich in einen prunkhaften Götterhain. Neptun mit dem Dreizack zaubert Wasser aus dem Gestein, fängt es in kunstvoll geleiteten Kaskaden und marmornen Bassins auf, die ein ganzes Geschlecht von Tritonen, Wasserrosen, Delphinen und Nymphen bevölkert. Jupiter herrscht im Hain. Die feine Gesellschaft spiegelt sich in der Allegorie des Olymps. Die Barockkünstler als virtuose Dekorateure bevölkerten den Gartenbezirk mit den Standbildern mythologischer Helden und Musen. Aber der Donnerer trägt die Allongeperücke, und entpuppt sich schliesslich als Molière Amphitrion, der Garten als Götterhain entfaltet sich immer deutlicher als unvergleichliche Schaubühne, auf der die hohen Herrschaften nach den

kunstvollen Regeln der höfischen Etiquette als handelnde Personen auftreten, und in Haltung, Geberden und Kostümen die künstlerische Einheit zu vollenden suchen. Die Gartenetiquette, zuerst von Italien und später von Frankreich ausgehend, ist für ganz Europa verbindlich geworden. Die englische Romantik, die den Kontinent mit dem falsch verstandenen Vorbild des Landschaftsgartens beschenkte, hatte kein neues Kunstgesetz für den Garten entwickelt. Der landschaftliche Garten hat vielmehr die künstlerische Entwicklung aufgehalten. Er hat sich als der misslungene Versuch erwiesen, durch Nachahmung der landschaftlichen Willkürlichkeiten die Weihe der Naturstimmungen in kleinen und kleinsten Gärten künstlich zu erzeugen. Die Stimme Rousseaus lebte nun in den götterverlassenen Hainen. Er predigte Natürlichkeit, und was in den meisten Fällen erreicht ward, war Künstlichkeit. Jeder kleine Villengarten, die winzigsten städtischen Parkanlagen wollen ein hydeparkähnliches Gebilde vortäuschen, mit scheinbar natürlichen Teichen, bretzelförmig gewundenen Wegen, kleinen Grasflecken als Wiese, stockigen Büschen als Wald, künstlichen Ruinen, felsigen Grotten, bazarmässigen Gartenplastiken, als Pilzen, Zwergen, Hirschen aus gebranntem Ton; nicht der Gartenkünstler ist am Werk, sondern der „Kunst"-Gärtner; der Geist ist entwichen, und die ideenarme Banalität herrscht. Noch stehen in alter Pracht und Heiterkeit die barocken Gärten, eine leere Bühne, das Requisit einer vergangenen hochgestimmten Zeit, eine Art Freimuseum, ein Stück verwitterter Festlichkeit mitten im nüchternen Alltag. Aber seit Böcklin geht die Ahnung neuer mystischer Schönheit durch die Welt, die eine kommende Entwicklung für die Gartenkunst erschliesst. Was der Naturromantik versagt blieb, wird bei Böcklin Ereignis. Die mystische Naturfeier gestaltet er als künstlerisches Erlebnis. Er kennt die Elegie versunkener Gärten; er verehrt schöne alte Bäume wie ein Heiligtum; sie erscheinen anbetungswürdig, wenn auch das Standbild des Herakles fehlen würde; Quellen, Brunnen, Teiche sind in seinen Bildern sorgfältig gemauert und baukünstlerisch behandelt; zur Weihestimmung verdichtet sich das Naturelement im heiligen Hain; festlich führt der Gang zum Bacchustempel über kunstvolle Mosaiken, die Gartenlaube zeigt die einfachsten stilistischen Elemente, aus denen die Wunder künftiger Gärten hervorgehen werden. Sie werden ein neues Geheimnis einschliessen. Sie werden das Seelenleben des modernen Menschen mit Mitteln versuchen, deren Wirkungen noch unversucht sind. Sie werden nicht nur als Weihebezirke erlesener plastischer Kunstwerke gelten, sondern auch die letzte künstlerische Entdeckung des 19. Jahrhunderts, den Impressionismus, ihren Zwecken unterthan machen und das ungeahnte Paradies der farbigen Wirkung erobern.

Die Architektur des Gartens. — Schöne Gärten sind nicht nur schön durch die Vegetation, Blumen, Gräser, Bäume, sie sind künstlerisch schön durch die Anlage. Sie sind von den festen Linien der Architektur nicht abzulösen, wenn sie nicht die Bedeutung des Gartens verlieren sollen. Der Baum ist zwar schön als Baum, die Wiese ist schön als Wiese, aber Bäume und Wiesen in der Zufälligkeit des Daseins sind noch lange nicht Gärten. Was die Natur mit sorgloser Freigebigkeit hervorbringt, gewinnt erst Bedeutung durch die künstlerische Gestaltung, die anderen Absichten folgt und das menschliche Geheimnis der Schönheit offenbaren will. Die Gärten sind eine Huldigung an die Natur, wenn sie auch anderen Gestaltungsgrundsätzen folgen als diese. Die Huldigung wird Architektur. Die Gärten der Antike, die mittelalterlichen Wasser- und Mauergärten, im engen Bereich der Befestigungen erblüht, die strengen Klostergärten in weissen Arkadenhöfen, sind ebensowenig von der architektonischen Grundlage, die ihnen die Form giebt, zu trennen, wie die Gärten der Renaissance und des Barocks, die dieses formale Prinzip mit stärkstem Bewusstsein entwickeln. Der Geist des Gartens hat kein anderes Mittel, sichtbar zu werden, als das architektonische Moment. Die Mythe, die der Mensch um alte Bäume oder um freie Kultstätten dichtet, wird Bauform. Das Geheimnis der Quelle der Arethusa in Syrakus ist durch das Mauerwerk um die Quelle lokalisiert, Böcklin errichtet um die Bäume und das Standbild des Herakles ein prachtvolles Gemäuer, das die Heiligkeit des Ortes ausdrücken soll; im Heiligen Hain, oder im Gang nach dem Bacchustempel bewegt sich die mystische Handlung in den strengen Linien einer idealen verschwebenden Architektur, und im allgemeinen deutet jedes Naturfest, jeder feierliche Umzug von Menschen und jeder Reigen einen unkörperlichen Grundriss an. Auch in Maeterlincks mystischen Spielen sind die imaginären Linien von künftigen Werken der schönen Hausbau- und Gartenkunst enthalten, die sicherlich einmal in körperlicher Sichtbarkeit erstehen wer-

den. Nicht die organische Einheit des Gartens mit dem Hausbau allein macht es aus; was entscheidet, ist vielmehr das autokratische Walten des künstlerischen Geistes mit den Naturelementen, denen er die Form geben will. Der Gedanke ist, dass in keinem Teile des Gartens das Gefühl der architektonischen Einheit schwinden soll. Treppen, Fontänen, plastische Gruppen geben eine immerwährende Orientierung. Nicht nur, dass Hecken und Bäume geschnitten als Wände und Architekturformen erscheinen, sie eröffnen stets die Perspektive auf einen spezifischen Architekturteil, der nicht vergessen lässt, dass der Garten ein Kunstgebilde ist. Die Barockzeit that sich darauf Unendliches zugute. Sie stellte Plastiken in langen Reihen auf, aber die Plastiken hatten, abgesehen von ihrer allegorischen Bedeutung, die dem Zeitgeist entsprach, eine architektonische Funktion. Sie waren skulptierte Architektur. Sie thaten als weisse Stützpunkte für das Auge ihre Schuldigkeit, indem sie die raumkünstlerische Zusammenfassung herstellten. Es hätte eine kaum geringere Gesamtwirkung ergeben, wenn die Plastiken durch andere tektonische Elemente vertreten wären, durch weisse Pfeiler, weisse Bänke, neben den regelmässig gezogenen, weissbekiesten Wegen, die auch eine künstlerische Aufgabe nebst ihrer praktischen Bestimmung zu erfüllen haben. Konstantin Somoff, der feine Nachempfinder des hochkultivierten 18. Jahrhunderts, hat dieses Gefühl gehabt. Die weissen Bänke in seinen Gartenbildern wirken als Träger des Architekturgedankens. Unsere Zeit hat keinen solchen Reichtum an plastischen Allegorien und Ornamenten aufzuweisen, wie die Barocke, sie empfindet anders, und ist nicht in der Lage, mit solchen Requisiten, die einst aus leichtem künstlerischen Schaffen hervorgingen, Gartenarchitekturen zu bilden. Das Sachlichkeitsmoment steht im Vordergrund, und die Entwicklung der Gartenkunst wird das tektonische Prinzip klarer betonen. Aber die Verpflichtung wird für den Gartenkünstler niemals aufhören, auch mit den sachlichen Mitteln dichterisch zu verfahren.

Die plastischen und malerischen Elemente des Gartens. — Aber die Architektur ist auch im Garten eine bloss räumliche Abstraktion, die auf die Mitwirkung der anderen Künste angewiesen ist. Pflanzenwuchs, die Blumen mit ihren Farben, Wasser, Stein, Erde sind Material, die ihr künstlerisches Leben durch die formalen Ideen empfangen, deren Verkörperung sie dienen. Die Architektur hat die Aufgabe, auch im Garten alle künstlerischen Elemente auf das beste und wirkungsvollste anzuwenden. Sie stellt die räumliche Beziehung zwischen den körperlichen Grössen, als Plastiken, Ruhebänken, Wasserspielen, geschnittenen Vegetationsformen einerseits und den Flächengrössen als Rasen, Blumenbeete, Wasserspiegeln andererseits her. Die Gartenkunst wird ihren Triumph darin suchen, auf sachliche Weise und mit den einfachsten Mitteln eine künstlerische Auffassung machtvoll zu gestalten; aber sie bringt die Forderung mit, dass die plastischen Werke, mit denen sie einen gartenarchitektonischen Zusammenhang schafft, einwandfreie Kunstwerke sind. Ein Brunnen, von der mystischen Weihe, wie etwa jener von Georg Minne, wird in einem solchen Umkreis zu den höchsten Wirkungen berechtigen. Was der Impressionismus für die Förderung der Gartenkunst geleistet hat, ist angedeutet worden. Die Wasserspiegel der Fontänen sind als Fläche zwar bestimmt, das wechselnde Antlitz des Himmels zu spiegeln und den farbigen Abglanz des Firmaments in den Gartengrund zu legen. Aber es sind für das malerische Empfinden stärkere Ausdrucksmittel möglich, die der Künstler in seiner Gewalt hat, nämlich die Blumen mit ihren Farben. An Stelle des Teppichbeetes aus dem 18. Jahrhundert wird das Zeitalter des Impressionismus die Farbe der Blumen in breiten Flächen auf die Beete setzen und mit steinerner Umfassung umgeben. Die heimatlichen Blumen, die Bauernblumen mit ihren kräftigen Farben, die jede Abwägung der Farbenfelder, jede Kontrastwirkung zulassen, werden in der Hand des neuen Gartenkünstlers wieder zu ungeahnten Ehren kommen. Dieser wird mit ihrer Hülfe breite bunte Ströme durch den Garten legen, er wird dichterisch verfahren können und Farbenpoesien hervorbringen können, wie der Bildhauer plastische Ideen verdichtet.

Beide Elemente, die malerischen und die plastischen, sind bestimmt, in den öffentlichen Gärten und städtischen Gartenanlagen eine künstlerische Reform hervorzurufen. Die Blumen, mit ihrer lebhaften Farbigkeit in weiten Flächen angelegt, bilden eine notwendige Erquickung in der grauen Stadt; der Denkmalkult verlangt eine gartenarchitektonische Grundlage in dem Sinne, wie die alten Gartenkünstler ihre Plastiken aufstellten, um bedeutende Wirkungen zu erzielen. Das Denkmal kann dem Geiste des Gartens eine neue Bedeutsamkeit geben, das Wesen eines Dichterhaines.

J. F. WILLUMSEN, STRASSENPARTIE, RADIERUNG

J. F. WILLUMSEN

VON

JOHAN ROHDE

Willumsen ist ein seltener Vogel in der dänischen Kunst. Sein fast an Brutalität grenzendes, starkes Temperament, seine rücksichtslosen Versuche neue Werte zu finden, seine Verachtung für das Hergebrachte und Gewohnheitsmässige, wie sein beinahe unvermitteltes Ueberspringen von einer Kunstart in die andere sind Eigenschaften, die dem Charakter der Dänen fremd sind und darum in der Kunst dieses Landes fast unbekannt erscheinen.

Wie ein stiller, sich leise kräuselnder Strom ohne Gefälle und gefahrvolle Strudel, für den Blick des Fremden an der Quelle und Mündung wohl gleich, gleitet die dänische Kunst auf ihrem Wege dahin, aber so stimmt es mit dem Volkscharakter überein.

Der junge Künstler mag mit noch so starker Farbe beginnen, mit dem wildesten Pinsel, er bewundert seine guten alten Vorgänger so sehr, geniesst mit so unmittelbarer Freude ihre einfache, nahezu einfältige Kunst, dass er in der Regel schliesslich sein Ziel darin sieht, den Alten in einer

beherrschten, abgedämpften Vortragsweise, einer strengen Ehrfurcht vor der Natur und wachen Angst vor einem allzu hohen Flug der Phantasie zu gleichen.

In dieser Einheitlichkeit, bei der das Intime sich entwickelt, die Einzelheit, das Detail, vor jedem Ansturm sicher, kultiviert werden kann, wo der Künstler in einer gewissen vornehmen Zurückhaltung und einer ausgeprägten Scheu vor dem Lärmenden den allzu modernen technischen Kunstgriffen eine gewisse Unbeholfenheit vorzieht, sehen die dänischen Künstler ihre Stärke, und die besten glauben auf diese Art ihre Mission erfüllen zu können; ihre kleinen Bildchen mit den alltäglichen, herzgewinnenden Stoffen, die selten das Hässliche streifen, niemals etwas Revoltierendes haben, deren Ausführung nicht „aus dem Rahmen fällt", passen gerade für die bescheidenen Wände bürgerlicher Wohnungen, wo sie ihren Platz finden und für die sie bestimmt sind, — aber in eben dieser Einheitlichkeit und Beherrschtheit und Gedämpftheit pflegt der Fremde die Schwäche der dänischen Kunst und ihren Mangel an Entwicklung zu sehen, und jedenfalls liegt hierin der Grund, dass diese niemals für eine Ausstellung gemalten Bilder — der berechtigte Stolz dänischer Künstler — immer einen so unbeholfenen Eindruck machen, einen so provinciellen Anstrich haben und so wenig ins Auge fallen, wenn sie zu den grossen europäischen Gastmählern geladen sind.

Willumsen ist ganz entgegengesetzt. Seit Eckersberg, der zu Beginn des vorigen Jahrhunderts von Davids Atelier mit einem neuen Evangelium nach Kopenhagen heimkehrte, ist er aber auch der erste dänische Künstler, der in der Fremde eine wirkliche Metamorphose durchgemacht hatte; seine übrigen Vorgänger sind fast ebenso dänisch heimgekommen wie sie ausgezogen waren, mochten sie auch noch so Tüchtiges gelernt haben — das sei ohne jede Herabsetzung, sondern nur als Tatsache gesagt.

Als Willumsen seiner Zeit nach Paris zog, suchte er nämlich nicht die bekannten Wege, nicht zu Bonnat oder Cormon oder zu einem der vielen andern Zeichenlehrer die die officielle französische Kunst repräsentieren und Europas junge Künstler viele Generationen hindurch ausgebildet haben.

Er hatte dagegen das seltene Glück auf einer Studienreise nach der Bretagne *Paul Gauguin* zu finden, was für seine spätere Entwickelung entscheidend war.

J. F. WILLUMSEN, AFFICHE FÜR EINE CHAMPAGNERFABRIK

Dieser merkwürdige und damals noch wenig bekannte Mann, der einige Jahre vorher Weinagent in Dänemark gewesen war, hatte glücklicherweise noch nicht sein schicksalsschwangeres irdisches Paradies im Stillen Ocean entdeckt*. Er wirkte an verschiedenen Orten Frankreichs tonangebend in dem kleinen Kreise, der der französischen Kunst neues Blut zuführen sollte und dem Männer angehörten wie van Gogh, Cézanne, Degas, die Pissarros und einzelne andere.

Gauguin war nämlich ausser Weinagent auch Maler, kein gewöhnlicher Maler, sondern ganz einfach ein Genie, ein „Novateur" voll reifer Befruchtungskraft, wenn er einen jungen empfänglichen Freund zu weiten Höhen hinaufführte, wohin ebensowenig der Beifall eines albernen Publikums wie des Goldes gefährlicher Klang dringt, wo die Luft zu klar ist für die Kamera des Photographen, der Pinsel aber, befreit von allen Gesetzen der Konvenienz, dafür den seltsamen Launen seines Herrn folgen darf. In einer unbegrenzten Bewunderung

* Gauguin ist bekanntlich vor zwei Jahren unter sehr traurigen Verhältnissen auf den Sandwichinseln gestorben.

für die grossen Klassiker — von einem Rembrandt bis zu dessen Antipoden Ingres, voller Begeisterung für das wirklich Junge, schüttet er seine grenzenlose Verachtung über jene Kunst aus, die jeder geschickte, routinierte Stümper zu stande bringen kann und wirft der ganzen „*Habilité*" den Handschuh hin, indem sein ständiger Wahlspruch lautet: *Si ma main droite devenait trop habile, je me servirais de ma main gauche, et je peindrais avec les pieds, si les mains étaient trop adroites.*"

Er hatte keinen grossen Apparat in seinem Ranzen, ihn drückte keine akademische Ausbildung, erst in späteren Jahren fängt er an zu malen und da ganz autodidaktisch, an Sonntagen in seinen Freistunden; die sechs Wochentage hindurch war er Maklerkommis an der Börse in Paris. Als er seinen Verdienst dazu aufgebracht hatte, die Bilder seiner Kameraden zu kaufen, wird er selber Maler, Radierer, Bildhauer, Keramiker, Holzschnitzer; er konnte alles wozu er Lust hatte und hatte Lust zu allem, dieser seltsame Handelskommis mit der Sensibilität des Künstlers und der raffinierten Kultur des Kunstfreundes, der sogar noch Zeit dazu fand, fünf Jahre lang als simpler Matrose zur See zu gehen.

Das Zusammenleben mit diesem merkwürdigen Manne war der Antrieb für Willumsen, seine eigene künstlerische Form in dem grossen Wirrwarr von Paris zu finden. — Anfangs hielt es natürlich schwer, eine direkte Beeinflussung auf eine so empfängliche Natur war nicht völlig zu vermeiden. Es giebt Bilder von ihm, die an Raphaëlli gemahnen, andere weisen mehr auf Gauguin und die jüngeren Synthetiker hin, deren Simplificierung der Form sich mit Willumsens eigenem Streben deckt. —

Doch ist hier keine Rede von Nachahmung, Willumsens eigen hartes Naturell, allem französischen Wesen so ganz entgegen, giebt seinen Arbeiten ihr Sondergepräge. Er wählt in dieser ersten Pariser-Periode seine Stoffe teils aus dem Leben in das den Vergnügungsgärten der äusseren Boulevards, er im Gegensatz zu so viele Franzosen ohne malerischen Reiz, aber mit scharfer Charakteristik schildert, die mit den garstigen, reinen, ungebrochenen Farben und der übertrieben unterstrichenen Zeichnung der Synthetiker oft gewaltsam und grotesk bis zur Karikatur wird, teils aus der Bretagne oder den französischen Alpenprovinzen, wo ihn namentlich die Landschaft interessiert und zu dekorativer Behandlung reizt. Er sammelt Baumgruppen zu grossen, wie Silhouetten wirkenden Flächen, formt die Wolken zu leichten Ornamenten, gewinnt einen feineren Blick für Farbe und lässt den Rahmen durch Schnitzwerk, Form und Farbe als integrierenden Teil des Bildes wirken, um dem Ganzen einen mehr dekorativen Anstrich zu geben.

Viele dieser Arbeiten verraten ein überraschendes Talent und originelle Einfälle, haben aber zugleich etwas gekünsteltes und gesuchtes. Es ist, als nehme Willumsen Gauguins Wahlspruch etwas zu buchstäblich, als schraubte er seine Entwicklung absichtlich zurück, wenn er seine Figuren und Bäume ähnlich denen einer Nürnberger Spielzeugschachtel macht. Die Arbeit jener Zeit muss auch als Uebergang bezeichnet werden, bis Willumsen entschlossen ein Feld verlässt, auf dem er die Technik zu stark beherrscht um sich, ohne gekünstelt oder unnatürlich zu werden, auf eine so pseudoprimitive Ausdrucksform einlassen zu können, wie die vorher erwähnte.

Er wirft sich dann nach und nach auf ganz andere Aufgaben, bei denen er die Technik nicht von vornherein beherrscht und wie absichtlich

J. F. WILLUMSEN, STUDIE

Schwierigkeiten anhäuft, damit das Resultat nicht den Eindruck des zu leicht Erkauften, zu leicht Geglückten, zu Gewandten mache, versuchte aber dabei seine Persönlichkeit trotz Mühe und Unbeholfenheit zur Geltung zu bringen. Versuchsweise hatte er schon damit begonnen seine Bildgedanken in hartes Holz zu schneiden und in Thon zu brennen, schliesslich wird er eine Zeit lang ganz Bildhauer und Keramiker.

In einem kleinen Brennofen in seinem Pariser Atelier macht er seine ersten tastenden keramischen Versuche, und als er sich in dieser schwierigen Technik ein wenig zurechtgefunden, siedelt er nach Kopenhagen über, wo er den Grund zu einem mächtigen Werk legt, dem bedeutendsten und interessantesten, das er entworfen hat. Der leitende Gedanke darin als Ganzes ist nicht leicht zu erklären; es scheint auf einigen nebelhaften philosophischen Betrachtungen aufgebaut, wie so viele Arbeiten der belgischen und holländischen Symbolisten, die von einer ganzen erklärenden Litteratur begleitet sind; aber die Hauptsache darin ist, dass es von einem wirklich *bildenden Künstler*, nicht von einem *bildenden Litteraten* entworfen ist, und dass die unklaren Ideen einen Anlass zu ausgezeichneten künstlerischen Einfällen in fester und oft grosszügiger künstlerischer Form gegeben haben. In kolossalen Figuren wünschte Willumsen eine Reihe Menschengestalten teils in runder Skulptur, teils als Hochrelief in gebranntem, bunten Ton darzustellen, die verschiedene menschliche Charaktere und Gemütszustände symbolisieren sollten, und das ganze Werk war als dekorative Bekrönung eines Festlokals gedacht.

J. F. WILLUMSEN, DAS FREIE AUSSTELLUNGSGEBÄUDE IN KOPENHAGEN

Diese Arbeit, „l'oeuvre" Willumsens, nahm viele Jahre hindurch seine ganze Kraft in Anspruch; langsam kam der Unterbau zu stande und hie und da erkennt man die mächtige Anlage; aber die Aufgabe war zu gross; vielleicht überstieg sie des Künstlers Kraft, vielleicht wurde das Werk aus andern Gründen niemals vollendet. Missmutig über Schwierigkeiten aller Art sucht Willumsen eine Zeit lang vergebens, sich jenseits des Oceans einen Weg zu bahnen.

Aber seine Arbeit war doch nicht umsonst gewesen; unter Trümmern von Gipsblöcken, losen Skizzen, ganz und halbgebrannten Bruchstücken findet man Dinge von bleibendem Wert, ja eigentlich fühlt man vielleicht erst in diesen den Flügelschlag des Künstlers. Was diese Sachen auszeichnet ist die Grösse, die Geschlossenheit und Ganzheit der Formen; alles, was nicht zum Charakter, zum Typus beiträgt, wird verworfen, ohne dass die Arbeit dadurch etwas von ihrer Beseeltheit

WILLUMSEN, JUNGER MANN. KOLOSSALKOPF

J. F. WILLUMSEN, DETAIL VON EINER VILLA

einbüsst; es ist etwas elementar Ernstes darin, etwas schlicht Natürliches, aller Gesuchtheit Fernes, das den Beschauer für diese mannhafte Kunst einnimmt.

Ein paar Köpfe in rot und grün glasiertem Thon dürften von deutschen Ausstellungen her bekannt sein, einer davon ist hier abgebildet und giebt wohl einen Begriff der Art.

Willumsens Wirksamkeit ist in den allerletzten Jahren wieder weiterverzweigt und erstreckt sich auf alle Formen bildender Kunst vom Reklameplakat bis zur Architektur. So baut er für *„die freie Ausstellung“* in Kopenhagen ein neues Gebäude, dessen Aeusseres im Verhältnis zu den geringen Mitteln, die ihm zur Verfügung standen, kluge und einfache Anwendung der Holzkonstruktion zeigt, wie sie auch vornehm und originell wirkt.

Am grössten wurde jedoch seine Produktivität als Keramiker. Aeusserst eigentümlich für ihn sind seine Vasen und Aschenurnen mit durchbrochenen Seitenflächen und reicher Anwendung von Skulptur. Eine Folge dieser Versuche wurde seine Anstellung als künstlerischer Leiter der bekannten Kopenhagener Porzellanfabrik *Bing und Gröndahl*, der all seine Erfahrungen in der keramischen Kunst, wie seine grosse dekorative Begabung in hohem Grade zustatten kamen. Es gelang ihm mit Hilfe eines grossen Kreises von Schülern, deren Kräfte ihm vollständig zur Verfügung standen, Bing und Gröndahls Porzellan seinen eignen persönlichen Stempel aufzudrücken.

Doch diese aufreibende und monotone Fabrikthätigkeit hielt Willumsen nicht lange aus, und um frische Luft unter die Flügel zu bekommen, verlässt er wiederum das Land. Allein vorher fand er Zeit zu einer Arbeit — einem Grabmal für seine Eltern —, die vielleicht seine geschlossenste und vollendetste ist.

Es ist äusserst schlicht gehalten, möglichst frei von jeder Bizarrerie, zwei Büsten in kolossaler Grösse, zwischen deren Sockeln ein kleiner nackter Knabe die Vermittelung bildet.

Mit grosser Porträtähnlichkeit verbinden sie die guten Eigenschaften der oben besprochenen Skulpturen und das Ganze wirkt einfach und stark monumental. Es ist indessen nicht schwer zu erkennen, dass Willumsen mit dieser wie mit seinen späteren Arbeiten in ruhigeres Fahrwasser gekommen ist; seine Vortragsweise hat eine mehr beherrschte, abgedämpftere Form bekommen, seine Komposition

ruhigere Linien, und man errät das Streben nach einer gewissen idealen Schönheitswirkung, die an einen so altmodischen dänischen Namen wie *Thorwaldsen* erinnert. Auch von einigen Zeichnungen und Malereien aus den spätesten Tagen dürfte etwas ganz ähnliches gelten.

Sollte hier eine Nemesis walten, und sollte dieser Radikale in dänischer Kunst doch ebenso enden wie seine Vorgänger?

Was Willumsen auf seiner rauhen Bahn ausgerichtet, ist von sehr ungleichem Wert und unendlich verschiedenartig, — es giebt ja kein Feld der bildenden Kunst, auf dem er nicht thätig war; so radierte er als ganz junger Mann eine Reihe vortrefflicher Blätter realistischer und impressionistischer Art — Bilder aus dem Volksleben mit bewegten Figuren u. s. w. — und unabhängig von andern fing er als einer der ersten an, mit mehreren Farben zu drucken. Selten begegnet

J. F. WILLUMSEN, GRABMAL SEINER ELTERN

man aber Arbeiten von ihm, in denen, selbst wenn sie missglückt sind, nicht ausserordentliche Fähigkeiten zu spüren wären. Ihnen allen gemeinsam und bezeichnend für Willumsen als Künstler ist das *masculine* Element. Die Farbe, das mehr Feminine in der Kunst, in den letzten Decennien ja das allein Vorherrschende in französischer Kunst, hat eigentlich niemals sein Interesse in intensiverem Grade gefesselt, wenn er sie auch als Experimentator, der er ist, nicht übersehen hat. Darum ist er auch nach der in Paris empfangenen Befruchtung doch immer ganz er selber geblieben, er hat sich seinen eignen Stil geschaffen, der mit seiner Sonderbarkeit und der oft fast abstossenden Härte unendlich weitab von allem französischen Charme liegt, und dies ist wohl auch der Grund, dass es ihm nie geglückt ist, in Frankreich durchzudringen. — Ihn fesselte die synthetische Kunst, weil er ganz und gar Mann der Form ist.

Er pflegt die grosse schlichte Form und behandelt sie mit männlicher Kraft; wollte man ihn klassificieren, so könnte man ihn einen „Charakteristiker" nennen, dem Charakter der Gegenstände, der Phänomene gilt sein ganzes Interesse. Er übertreibt wohl zuweilen, geht mitunter selbst zur Karikatur über, er irrt sich aber selten, giebt nichts flaues, verwässertes, niemals dilettantisches. Auch ist es bezeichnend, dass es ihm erst als Bildhauer gelang, einiges Interesse und Respekt vor seiner Arbeit zu erzwingen.

Denn unverstanden war er früher gewesen, und auf keinen sind Spott und Hohn herabgehagelt wie auf ihn.

Die bildende Kunst ist eben noch nicht Gemeingut, sondern liegt, so wunderlich es auch klingen mag, unendlich abseits, und es ist allzuviel vom Publikum verlangt, dass es ausser Kunst zu kaufen sie auch verstehen soll. Bildende Kunst zu verstehen, ist ein Luxus, den sich die Allerwenigsten leisten können, ein viel, viel grösserer als der, Kunst zu kaufen. Es erfordert einen grossen Fond von Begeisterung, ausserordentlich viel Arbeit und Zeit, mehr als den meisten zur Verfügung steht, ja, wenn man will, selbst „Leiden", wie es richtig — doch zum ungeheuren Vergnügen der kopenhagener Welt — von einem klugen dänischen Kunstkritiker in Verbindung eben mit Willumsen gesagt wurde.

Zwar giebt's in jedem Lande eine winzig kleine Gemeinde, die das Verständnis besitzt, das ein Künstler nun einmal braucht, die den Drang, und in höherem oder geringerem Grade die Kraft hat, Opfer der verschiedensten Art zu bringen. Aber trotz allen guten Willens reicht diese nur selten aus. Soll der Künstler vorwärts kommen, „reussieren" wie es heisst, so muss er vom Snobbismus leben; es war in der guten alten Zeit genau ebenso wie jetzt und wird selbstverständlich immer so bleiben. Oder will man uns einreden, um ein aktuelles

J. F. WILLUMSEN, STUDIE

J. F. WILLUMSEN, MÄRCHEN

J. F. WILLUMSEN, ALLEGORIE

Beispiel zu nehmen, — dass wenn die ausgezeichnete Kunst eines Max Liebermann zu den höchsten Preisen auf dem Markt notiert wird, es darum geschieht, weil die berliner Bankiers die groben Liebermannschen Farbenkleckse goutieren; oder ist es nicht Snobbismus, dann ist es reine Spekulation, wenn augenblicklich sämtliche pariser Kunsthändler wie rasend auf einen so ganz unzugänglichen Künstler wie Cézanne fahnden.

Doch es ist nicht genug gegen den Strom zu schwimmen und verlacht zu werden; in unsern Tagen, wo man wahrhaft Jagd auf neue merkwürdige Persönlichkeiten macht, um sie zu „lancieren", ist es zuweilen ein gutes Geschäft für Leute ohne Talent, in Radikalismus und Modernität zu machen, um die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken.

Willumsen gehört nicht zu diesen, er ist ein wirklicher Künstler, frei von Humbug, ein mutiger Bahnbrecher in einem kleinen Lande, ein Künstler in voller Entwickelung, der hoffentlich noch nicht sein letztes Wort gesprochen hat.

J. F. WILLUMSEN, DER KRIEG. KOLOSSALKOPF

VIER LITHOGRAPHISCHE EINZELBLÄTTER VON GOYA

VON

MARIE SCHUETTE

Wer die Geschichte der Lithographie schreibt, wird Goya mit Ehren als einen der ersten Künstler zu nennen haben, die sich der neuen graphischen Kunst mit Interesse zuwandten. Inkunabeln des Steindrucks sind die dreizehn Einzelblätter, von denen das berliner Kupferstichkabinett das Glück gehabt hat, vier — darunter drei Unika — zu erwerben. Goyas Radierungen sind allgemein geschätzt — ihre Kenntnis gehört heute zur allgemeinen Bildung —, die Toros de Bordeos, der grosse lithographische Zyklus, sind aber schon weniger bekannt, die Einzelblätter gar führen ein ganz verborgnes Leben, sind so gut wie verschollen, so dass die Wiedergabe dieser vier, bisher in der Sammlung Madrazo in Madrid aufbewahrten

Drucke an dieser Stelle manchem willkommen sein dürfte.

In hohem Alter wandte sich Goya noch dem Steindruck zu, möglich dass das Zeichnen auf den Stein, mit Kreide oder Pinsel, seine schwachen Augen weniger anstrengte als die Arbeit mit der feinen Radiernadel. Denn der Steindruck löst in seinem Lebenswerk die Radierung ab. Nur zwei Blätter, die spinnende Frau und das zweifigurige Duell, tragen eine Jahreszahl, sie sind 1819 datiert. Man darf annehmen, dass auch die anderen um diese Zeit entstanden sind.

Der Grund für ihre grosse Seltenheit — mehr als fünf Abzüge sind von keiner Platte bekannt — liegt in dem, man möchte sagen, rein persönlichen Charakter, den sie tragen. Sie waren Versuche des Meisters in der neuen Technik und als solche noch mangelhaft, so dass sich das häufige Drucken von selbst verbot.

Goyas erster Steindruck dürfte der Mönch sein. — Es ist Nacht. Grell beleuchtet steht ein alter Mann in einer hellen Kutte da, als hielte er lauschend im Schreiten inne. Die Rechte umklammert das Kruzifix, der schwarze Schatten der Kapuze verbirgt das leicht gesenkte Gesicht. Die Schwärze hat am Stein nicht haften wollen, an den Rändern sind weisse Streifen stehen geblieben. Schatten und Licht, Schwarz und Weiss steht ohne Uebergang neben einander, das Blatt wirkt unruhig und fleckig. Die Phantasie vermag die unklaren Formen im Hintergrunde nicht zu beleben, nur erraten können wir, dass nicht ein Mönch, sondern der alte Hieronymus gemeint ist, wie ihn seine bösen Hirngespinste quälen und versuchen.

Einen entschiedenen Fortschritt nach der technischen Seite bedeutet unser zweites Blatt — die Vorlesende (Berlin, Kupferstichkabinett; Madrid, Bibl. nac; Paris, M. Burty, Lefort, Bibl. nat.). Vor dunklem Hintergrund sitzt eine junge Frau nach links gewandt und liest zwei herandrängenden Knaben aus einem grossen Buche vor. Auch hier stört am unteren Rande das schlechte Haften der Druckerschwärze, es hat der Frau die Füsse gekostet. Deutlicher als beim Mönch lässt sich hier die Mache erkennen. Goya hat vorwiegend mit der Kreide gezeichnet und nur wenig Helligkeiten mit dem Schaber herausgeholt. Die grössere Klarheit bedeutet zugleich die grössere Sicherheit und Beherrschung der Technik. Man vergleiche die linke Hälfte dieses Blattes, die trefflich gezeichneten Knaben, mit dem formlosen Mönch. — Neben der Technik hat Goya in den eben betrachteten Blättern vor allem das Lichtproblem interessiert: die Darstellung des hellbeleuchteten Körpers im dunkeln Raum; in den folgenden dagegen werden wir sehen, wie er diesen malerischen Gedanken fallen lässt, wie er den gleichmässig hellen Papierton als Hintergrund benutzt. Das technische Problem ist jetzt gelöst, der Druck tadellos, ohne störende, unvorhergesehene Zufälligkeiten.

Der Traum. Dargestellt ist eine Gruppe von sechs Frauen. Zu äusserst links sitzt auf einem niedrigen Schemel ein altes Weib. Kraftlos liegt ihr zur Seite am Boden ein festlich gekleidetes

Mädchen, der Kopf ist ihr hintenüber und der Alten in den Schooss gesunken. Augen und Mund sind offen, sie ist im Zustand äusserster körperlicher Erschlaffung. Mit boshafter Miene blickt die Alte schadenfroh auf drei neben dem Mädchen hockende Frauen, während die Hände sich am Haar der Ohnmächtigen zu schaffen machen. Starr vor Schreck, ruhig beobachtend und lauernd knieen jene drei hinter dieser Gruppe, während abseits vom Rücken gesehen die verhüllte Gestalt einer in Nachdenken versunkenen Frau sitzt.

Was ist dargestellt? Ist das Mädchen verletzt, ist sie in einer Ohnmacht? Ist es das Nachspiel eines Eifersuchtsdramas, das die alte Hexe mit List eingefädelt und mit boshafter Lust sich hat abspielen sehen? Irgend etwas Ungewöhnliches ist vorgefallen, warum sonst die bedeutungsvollen Mienen der Zuschauerinnen? Das Was der Darstellung können wir dem Blatt nicht entnehmen, mehr sagt es uns, wenn wir es nach dem Wie, nach seiner künstlerischen Bedeutung befragen. Seine Farbigkeit ist das Auffallende. Es steckt eine erstaunliche Fülle von Tönen in dem Kopftuch der Alten. Es scheint im Lichte unruhig zu schillern, während uns in seiner nächsten Nachbarschaft, als eine ruhige, ununterbrochene weisse Fläche Hals und Busen des Mädchens hell entgegenleuchtet. In einem stetigen Wechsel von Hell und Dunkel geht es dann über das Kleid bis zu den Füssen hinab. —

Manch ein Versuch mag zwischen diesem Steindruck und jenen liegen.

Vielleicht das geistvollste der berliner Blätter ist das sogenannte Liebespaar. Es stellt den Kampf dar zwischen einem Mann und einem Weib, und ist, nach gütiger Mitteilung des Herrn Prof. von Loga, wahrscheinlich als Gegenstück zu dem Liebespaar (Lefort 266) gedacht.

Vom Rücken gesehen sitzt sie — ein zartes Figürchen im weissen Kleid — in halb hockender Stellung am Boden. Er, die Knie auf dem Boden, dringt auf sie ein, umklammert ihre erhobene Linke

mit seiner Tatze, als wolle er sie zermalmen, nähert ihr sein widerliches Gesicht und packt sie wie ein Raubtier seine Beute an der Schulter. Ohne Absetzen, in einem Atemzug ist das Ganze schnell hingetuscht, die Umrisse hüpfend mit leichten Strichen angegeben, die Schatten mit breitem Pinsel fest hingesetzt. In einem blitzartig schnellen, unbewachten Augenblick mag Goya gesehen haben, was er hier darstellt. Er sagt es mit einer Brutalität, mit einer abstossenden und zugleich bewunderungswürdigen Offenheit, zu der allein die Grössten unter den Grossen die Kraft in sich tragen. Erst jetzt — im Liebespaar und im Traum — erkennen wir den Goya, der uns aus den Proverbios und den Caprichos vertraut ist, der über die Menschen spottet, der sie beklagt und verlacht, der sie in all ihrer Kleinheit durchschaut und dem der Mensch das eigentliche Studium ist.

CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Das bedeutendste Kunstereignis für uns in der letzten Zeit war die Enthüllung des hamburger Bismarckdenkmals. Das erste Mal, dass eine Darstellung des grossen Mannes Künstler und weite Volkskreise, kurz alle Welt ergriffen hat. Um so stärker wirkt dies Bismarckdenkmal, als gerade auch in Hamburg mit das schlechteste Denkmal, das die entgegenstehende Richtung aufzuweisen hat, das Kaiser Wilhelmdenkmal von Prof. Schilling, zu finden ist.

Diese Darstellung Bismarcks als Roland giebt, da sie gefällt, manche Probleme auf, z. B. das, wie es kam, dass das Klimschsche Denkmal für Prof. Virchow, ebenfalls keine Porträtdarstellung, ebenso allgemein missfiel, wie die Allegorisierung Bismarcks gefallen hat. Die Antwort ist leicht: Bismarck identifiziert sich mit dieser Verallgemeinerung zur Gestalt eines Roland — Virchow verträgt die Verwandlung seiner Person in einen Herkules oder dgl. durchaus nicht. Der Künstler hat sich vollständig über die Art der Bedeutung von Virchow getäuscht. Nur solche Erscheinungen wie Bismarck erlauben jetzt eine Allegorisierung. Zweitens: Es war nicht das erste Denkmal Bismarcks, wohl aber das erste Denkmal Virchows.

Die Ärzte waren ein wenig in der Lage des norwegischen Volkes, das vor seinem Nationaltheater die Denkmäler von Ibsen und Björnson errichtet wissen wollte, genau so, wie sie aussahen, unbekümmert um die Erwägung, ob vielleicht Ibsen skulptural sei.

Man konnte jetzt, anlässlich der Totenfeier von Ibsen, Abbildungen seines vielleicht etwas steifen, aber, ach, so ausdrucksvollen, so wahrhaften Denkmals sehen, und mancher — vielleicht selbst manches Mitglied der Kommission — gab den Ärzten nachträglich recht, die den primitiven und berechtigten Wunsch gehabt hatten, Virchow zu sehen, wie er im Leben gewesen war.

Natürlich wird der pedantische Gedanke, den Dr. Virchow hatte, sein berühmter Vater könnte, weil man die Maasse nicht habe, nicht in ganzer Figur dargestellt werden, keine Gönner bekommen, aber die allgemeine Richtung der Ideen wird die sein, dass sich das allegorische Denkmal für Virchow, wie es Klimsch, ganz folgerecht, aber nicht persönlich, entworfen hatte, nicht empfahl.

❋

Es besteht die Gefahr, dass eine der bedeutendsten Privatsammlungen Europas, die Galerie des kürzlich in

Paris verstorbenen Rudolf Kann, nach Amerika geht. Für die Sammlung, einschliesslich des pariser Palais, in dem sie untergebracht ist, wird von den Erben ein Kaufpreis von 25 Millionen Franks gefordert, und es ist möglich, dass die durch Pierpont Morgan — wahrscheinlich im Auftrage des New Yorker Metropolitan-Museums — eingeleiteten Verkaufsverhandlungen zum Abschluss führen. Kann selbst, ein geborener Hamburger, äusserte wiederholt die Absicht, dem Museum seiner Vaterstadt und dem berliner Kaiser Friedrich-Museum einige bedeutende Stücke zu vermachen. Er scheint aber durch einen schnellen Tod an der Ausführung seiner Absicht verhindert worden zu sein. — Auch das Schicksal der Sammlung des kurz nach seinem Bruder verstorbenen Moritz Kann ist ungewiss. Wenn diese beiden unschätzbaren Galerien nach Amerika ausgeführt werden, dann wird die Gefahr „Amerika als Kunstmarkt", auf die Wilhelm Bode vor 2 Jahren in unserm Blatt aufmerksam gemacht hat, durch ein grelles Beispiel beleuchtet. Die Sammlungen Kann gehören neben derjenigen von Alfred Beit in London zu den bedeutendsten Galerien, die Deutsche in den letzten Jahrzehnten angelegt haben.

❀

In Weimar sind in der Ausstellung des Künstlerbundes einige Darstellungen des Nackten beschädigt worden; man vermutet, aus jener Gesinnung heraus, die sich gegen die Ausstellung der Rodinschen Zeichnungen im dortigen Museum gerichtet hatte.

❀

In London ist eine deutsche Ausstellung eröffnet worden, das Ergebnis einer Einladung der Engländer an die Deutschen. Die Ausstellung ist gut beschickt, die Engländer scheinen etwas enttäuscht über Lenbach, haben aber einem weiblichen Bildnis vom Grafen Harrach grossen Beifall dargebracht. Bei der Begrüssungsfeier wurden sehr freundliche Reden gewechselt.

H.

❀

DIE DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG IN KÖLN

Die Lage ist die denkbar günstigste. Im reich angepflanzten Floragarten, dem Teich gegenüber, liegt der vom karlsruher Architekten Billing aufgeführte Bau; für Ausstellungszwecke denkbar praktisch und geschmackvoll. Sein mittlerer Teil, mit abgeflachtem Dach, überragt die Seitenflügel um etwa ein Drittel. Die Thür des im Rauh-Verputz aufgeführten Mauerwerks ist mit gelbbraunen Kacheln umrahmt und nimmt den Eintretenden auf, nachdem er eine geschweifte Stützen-Reihe, die in zweifachem Bogen einen Vorhof umschreibt und deren oben verbundene Glieder eine gleichfalls durch Kacheln gebildete kapitälartige Verzierung tragen, passierte. Die Seitenflügel des Baues schliessen einen Binnenhof ein (den ein in Bronze ausgeführter Springbrunnen von Pankok ziert), und an ihn schliesst sich ein Pavillon, der die von Nutzkünstlern eingerichteten Sonderkabinette enthält.

Der „Verein der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein", der diese Ausstellung als seine erste grössere veranstaltete, handelte nur billig, als er sie in der rheinischen Hauptstadt, dem alten Köln vor sich gehen liess, denn Düsseldorf hatte kaum zwei grosse Kunstausstellungen hinter sich; so konnte die Wahl nicht gut anders ausfallen. Aber leicht mögen die Kölner ihm die Veranstaltung nicht gemacht haben; sie hatten zu wenig Erfahrung in solchen Dingen, und einige Spuren der technischen Unzulänglichkeit, die direkt auf ihr Konto zu setzen sind, waren dem Beschauer noch sichtbar. Es steht uns hier nicht an, die Kölner zu kritisieren, wie sie sich als Publikum den Kunstwerken gegenüber verhalten, doch eine ihrer Eigentümlichkeiten, die eines komischen Beigeschmackes nicht entbehrt, sei erwähnt. Die Kölner schienen nicht zu wissen, wie man Ausstellungsdiener kostümiert, obgleich sie in denen des Walraff-Richartz Museum ein gutes Vorbild gehabt hätten. Sie aber setzten in der That eine Art Polizisten mit Säbeln hinein, die unaufhaltsam durch die Räume rannten und dazwischen patrouillierte die Feuerwehr mit schwerer Axt auf der Schulter. Der Anblick dieser bewaffneten Macht irritiert im Anfang dermassen, dass es uns kaum möglich war, uns den Bildern zu widmen. Und wenn sie das thaten: warum setzten die Kölner, aus Lokalstolz, dann nicht lieber gleich die alten „kölsche Funke" hinein. Was uns sonst an Unvorteilhaftem in der Ausstellung auffiel: die Wandbekleidung verstimmte in einigen Sälen geradezu, noch mehr aber ein aussergewöhnlich schlechtes Hängen der Bilder. Wer bei dieser Ausstellung (die Delegierte aus den verschiedenen Städten leiteten, die die Bilder aber nicht nach Städten gruppierten) dafür verantwortlich ist, wissen wir nicht; thatsächlich wurde eine ganze Reihe guter Bilder totgehängt. Schon der Hauptsaal, in dem die vier Fürstenbilder Trübners Aufstellung fanden, machte einen unangenehmen Eindruck, einige der übrigen „geschmückten" Säle noch weit mehr. Zum Genuss kam man nur in den Sonderkabinetten, in dem sogenannten „deutschen Saal" und einem kleineren, der vorwiegend karlsruher Bilder enthielt. Der Glanzpunkt der Ausstellung, der freilich nicht als solcher betont war, war jener Gang, an dessen Wänden sämtliche Radierungen des genialen Böhle hingen. Er ist im Grunde der einzige Künstler, der das Programm des „Vereins in den Ländern am Rhein" rechtfertigt. Doch ist er „deutsch" nicht aus Tendenz, vielmehr aus der natürlichen Kraft seiner Begabung. Ein Künstler gerade wie er kann garnicht anders als „deutsch" sein; dem Werke aller kleineren aber wird ein Kunstprogramm, das diesen

Sinn verfolgt, nur zu leicht einen üblen Beigeschmack geben und nicht zum wenigsten in unserer kulturlosen Zeit dissonierender Neubildungen. Die Begriffe ‚Nation‘ und ‚Kultur‘ sind nicht von einander zu trennen, und Werke von der rassigen Urkraft Böhles müssen notwendig vereinzelt bleiben. Gerade das Schaffen der Kleinen wird ein nationales Programm leicht vom rechten Weg bringen, indem es sie alle möglichen Kultur-Reminiszenzen über das solide Handwerk setzen heisst. Im sogenannten „deutschen Saal“ dieser Ausstellung finden sich denn auch entweder solche Werke, die nicht hineingehören — wie Schreuer, Dirks, Haug, Achenbach — oder solche, die zwar die Verbindungslinie zur alten oberdeutschen Kunst erkennen lassen, technisch aber hinter diesen, unter sie verteilten Werken aus Dürers Zeit allzuweit zurückbleiben. Von neueren Künstlern kann sich neben dem wundervollen „Porträt einer Fuggerin“ von Amberger thatsächlich nur Böhle behaupten; und in einiger Entfernung Thoma, Oberländer, Steinhausen. Von älteren Künstlern besteht Rethel natürlich in allen Ehren mit seiner prachtvollen Skizze zur Schlacht bei Cordova. Von jüngeren Künstlern waren Haueisen, E. R. Weiss, Cissarz, Conz, Hofer mit bemerkenswerten Arbeiten vertreten. Der Düsseldorfer Gerhard Janssen hat seine ursprünglich starke Begabung doch nicht genug diszipliniert; Einzelheiten interessieren, als Ganzes machen seine Malereien einen verwahrlosten Eindruck. Für ein schlechtes Bild von Schreuer zahlte das kölner Museum den blödsinnigen Preis von 8800 Mark: es stellte den kölner Karneval dar! — Von den übrigen Sonderkabinetten sind die von Thoma und Steinhausen vorteilhaft, das von Robert Haug hätten wir gerne vermisst. Von Thoma interessierte ein Porträt Steinhausens aus dem Jahre 1869 am meisten, von Steinhausen selbst die Selbstporträts in ihrer nazarenischen Innigkeit. Seine Landschaften, immer eigen gesehen, sind doch ein wenig dünn im Kolorit. Und auch von Lugo sahen wir einige sympathische Landschaften, deren jüngere Steinhausen, die älteren aber auch Dillis und Rottmann nahestanden. Von Plastikern nahm der in Hanau geborene August Gaul natürlich die Führung. Eine Sammlung sämtlicher deutschen Plaketten barg ein Kabinett; Hugo Kaufmann und Bosselt an der Spitze.

Dem Hauptgebäude gegenüber umrahmen links und rechts den Teich die baulichen Aufführungen, die Behrens und Olbrich nicht als Ausstellungsgebäude, vielmehr als architektonische Schaustücke errichteten. Der Bau von Behrens zur Linken, hier „Tonhaus“ genannt, ist ursprünglich als Krematorium gedacht und soll mit einigen Abänderungen als solches in Hagen i. W. später Verwendung finden. Es ist ein Putzbau in leicht antikisierenden Formen — Behrens verwendet bekanntlich nur quadratische oder sagen wir flächig-kristallinische — jedoch mit rotem leicht ansteigenden Ziegeldach. Das bekannte Spalierwerk, das Behrens liebt, leitet auf der einen Seite die gärtnerischen Anlagen ein, die auf der andern, ans Wasser hinab, ein sockelartiger Mauergang umgrenzt. Der Innenraum, mit Emporen und kassettierter Holzdecke, wird durch eine Apsis beschlossen — heute steht der Flügel dort, demnächst der Sarg —, die mit ihren schwarzen Säulen in der Rundung und dem Mosaik von E. R. Weiss einen feierlichen Eindruck macht. Als Ganzes aber wirkt der Bau doch ein wenig kastenartig, nüchtern, indem die Konstruktion — der Putzbau mag es bedingen — zu wenig Glieder markiert. Es ist in seiner profillosen Zusammenfügung der reine Linealstyl; einem Kartonmodell nicht unähnlich. — Der auf der andern Seite des Teichs liegende, in rotem Sandstein massiv aufgeführte „Frauen-Rosenhof“ von Olbrich ist in seiner, an einen romanischen Klosterhof erinnernden Bauart das direkte Gegenteil von Behrens' Stilart.

Rudolf Klein

❋

Hamann, Rembrandts Radierungen. Berlin, Bruno Cassirer.

Das Buch will „ein Wegweiser“ sein „in das künstlerische Verständnis der einzelnen Radierungen und des Gesamtwerkes in seiner Entwickelung“. Der Nachdruck ist auf den zweiten Punkt gelegt: Die Schönheiten und die Bedeutung der einzelnen Radierungen Rembrandts sollen dem Leser zum intellektuellen und sinnlichen Bewusstsein gebracht werden, vornehmlich durch den Hinweis auf das künstlerische Verhältnis der Werke zu einander und auf ihre Stellung in der Entwickelung des Meisters. Durch die Gegenüberstellung des Gewollten und Erreichten sollen die Probleme, die der Künstler sich gestellt hat, der besondere Charakter seiner Kunst klar gemacht werden. Die gewaltigen Schöpfungen seiner spätesten Zeit, in denen seine Bestrebungen ihre Vollendung erreichen, hat der Verfasser deshalb besonders eingehend behandelt und eindringlich hervorgehoben. Rembrandts Ausdrucksformen sind hier von überwältigender Einfachheit und abweisender Kürze. Die vollendeteste Form der Graphik kehrt in gewissem Sinne wieder zu dem bloss andeutenden Stil ihrer Anfänge zurück. Freilich, der geistige Inhalt und die künstlerische Absicht sind ganz andere geworden, aber die naive und die entwickelteste Kunst sind einander verwandt in der höchsten Kraft der Stilisierung. Gerade für das Studium der spätesten Radierungen Rembrandts kann das erläuternde Wort, der Hinweis auf das Wesentliche in der verwirrenden Masse der Eindrücke, auf die hier vollkommen gelösten und deshalb um so schwerer fassbaren Probleme seiner Kunst dem ernsten Liebhaber eine willkommene Hilfe bieten, ihn ermutigen, sich selbständig zum Verständnis und zum Genuss der Werke des Meisters durchzuringen. Begeisterung und künstlerischer Scharfsinn machen Hamann zum Führer selbständiger Geister in hohem Grade geeignet.

Der Verfasser betrachtet die Radierungen Rembrandts

nicht in ihrer Gesamtheit nach der Zeitfolge ihrer Entstehung, er sucht vielmehr die Entwickelung des Graphikers Rembrandt dem Leser klar zu machen, indem er darlegt, wie sich in den drei Jahrzehnten seiner Thätigkeit die künstlerische Stellung des Meisters zu den verschiedenen Aufgaben, die sich ihm stellten und zu den Problemen, die ihn vornehmlich beschäftigten, verändert und gehoben hat. Die Gesichtspunkte, nach denen die Betrachtung gegliedert ist, sind die folgenden: Rembrandt als Porträtist, als Erzähler, plastische und malerische Darstellung, die Farbe, der Raum und daran anknüpfend die Landschaft, das Licht und endlich die Technik. In der Porträtdarstellung unterscheidet der Varfasser ganz richtig drei Entwickelungsstufen: die der Wirklichkeitsdarstellung, die der Bildlichkeit und die der Persönlichkeit, der „inneren Belebung". Dies Fortschreiten vom Äusseren zum Inneren, von der Beobachtung des Einzelnen zur Zusammenfassung und zur Vereinfachung der Form auf den Ausdruck des geistigen Lebens lässt sich auf jedem Arbeitsgebiete Rembrandts verfolgen. Es ist dies eben der Weg, den jeder grosse Künstler gegangen ist. Vieles, was der Verfasser als persönliche Eigenheit der Kunst seines Meisters ansieht, war im Prinzip schon von anderen erstrebt und erreicht worden, Rembrandt hat die Wirkungen nur gesteigert, er ist oft mehr Vollender als Finder gewesen. So gross Rembrandt ist, auch ihn darf man nicht isoliert, ausser dem Zusammenhange mit der geschichtlichen Entwickelung der Kunst und des geistigen Lebens beurteilen. Hamann hat dem vielleicht nicht genug Rechnung getragen und in dem Bestreben, seine Theoreme scharf herauszuarbeiten, den Blick zu sehr auf die Kunst Rembrandts und des Graphikers Rembrandt konzentriert. Er ist dadurch zu einer Unterschätzung der früheren Werke, der Genialität ihrer Konzeption und ihrer Feinheiten der Naturbeobachtung verleitet worden. Hier liesse sich im einzelnen viel gegen seine Kritik und auch gegen das Zuviel der Kritik, das ihn öfters zu Irrtümern der Beobachtung und der Interpretation geführt hat, einwenden. Der Kunstforscher kann nicht genug Kritik haben und nicht wenig genug kritisieren. Thatsachen und Beobachtungen sind es, die das Verständnis fördern.

Wer, wie der Verfasser, mit Selbständigkeit und Temperament über so gewaltige und erregende künstlerische Erscheinungen seine Anschauungen zur Geltung bringen will, wird, zumal in der Jugend, Übertreibungen und Klügeleien ebensowenig wie weite Umwege zur Erklärung einfacher Vorgänge und Erscheinungen ganz vermeiden können. Er wird aber dafür auch etwas mitzuteilen vermögen von der eigenen Wärme, dem Ernst und der Intensität der Betrachtung, er wird vor allem die Ansprüche seines Lesers an sich selber steigern. Res severa verum gaudium. Wenn Hamanns Buch auch nicht als wissenschaftliche Forschung angelegt ist, so giebt es doch auch dem Fachmanne manche Aufklärung und Anregung, auch da, wo es zum Widerspruch herausfordert. Die zahlreichen und zum grössten Teile sehr gut gelungenen Abbildungen machen es dem Leser möglich, dem Gedankengange des Verfassers auch mit dem Auge zu folgen. P. K.

❀

Gustavo Ludwig — Pompeo Molmenti. Vittore Carpaccio. La vita e le opere. Milano. U. Hoepli. 1906. Eo 225 ill. nel testo e 62 tavola.

Dem trefflichen Verfasser des Werkes hat sein Freund und Mitarbeiter Molmenti im Vorworte in liebevoller Verehrung ein schönes Gedenkblatt gewidmet. Ludwig hat in der That die Anerkennung, die ihm in den letzten Jahren seines leidenreichen Lebens und nach seinem Tode reichlich zuteil geworden ist, vollauf verdient. Neben zahlreichen anderen Arbeiten des fleissigen und aufopfernden Mannes legt auch das hier angezeigte Werk über Carpaccio ein rühmliches Zeugnis ab für seinen unermüdlichen Fleiss und sein eindringendes Verständnis des Lebens und der Kunst jener Zeit in Venedig. Es ist eine Arbeit, die voll ist von Thatsachen, die sich fast ganz auf das Thatsächliche beschränkt und nur durch Urkunden oder durch gewissenhafteste stilistische Vergleichung gesicherte Resultate bringt. Dass neben dem Wichtigen auch manches Nebensächliche mit gleicher Ausführlichkeit behandelt ist, wird man der Begeisterung des Verfassers für seine Studien gern zugute halten. Dafür bleibt der Leser aber auch von Phrasen verschont und wird durch eine Fülle von Nachrichten über die einzelnen Werke Carpaccios, über ihre Geschichte, ihre gegenständliche Bedeutung und über ihre kunstgeschichtliche Stellung im Lebenswerke des Meisters unterrichtet. Sehr wichtig ist z. B. der Nachweis, dass Carpaccio der Schüler des Lazzaro Bastiani gewesen ist, und dass diesem bisher zu wenig beachteten Meister ein höherer Platz in der Geschichte der venezianischen Malerei gebührt. Besondere Sorgfalt und grössten Scharfsinn haben die Verfasser darauf verwandt, die Bildercyclen Carpaccios zu rekonstruieren und an ihrem alten Platze, in ihrer alten Gestalt und Anordnung vor dem Leser wieder erstehen zu lassen. Die Gemälde Carpaccios sind alle eingehend besprochen und alle, auch die an entlegenen Orten aufbewahrten, in mehr oder weniger guten Abbildungen wiedergegeben. Mit den einzelnen Gemälden werden dann die zahlreichen, weithin zerstreuten, hier ebenfalls wohl fast vollständig abgebildeten Zeichnungen des Meisters in lehrreichster Weise in Beziehung gebracht. Aus den Werken und aus den Dokumenten erwächst so ein Künstlerbild von seltener Schärfe und Klarheit, ungetrübt von den Nebeln subjektiver Auffassung. Molmenti spricht von seinem Anteil an der Arbeit mit grosser Bescheidenheit, er beschränkt ihn fast auf die stilistische Formulirung der Forschungen Ludwigs, so dass der Leser sein Verdienst an der Arbeit wohl unterschätzen muss. P. K.

VIERTER JAHRGANG, ZEHNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 14. JUNI. AUSGABE AM 30. JUNI NEUNZEHNHUNDERTSECHS
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

ANSELM FEUERBACH, HANDZEICHNUNG

Kunst und Künstler

REDAKTION: EMIL HEILBUT

VERLAG BRUNO CASSIRER

FEUERBACH

VON

KARL SCHEFFLER

Ein verkanntes und misshandeltes Künstlertum gehört zu den charakteristischen Erscheinungen des modernen Zeitalters. Rembrandts Unglück leitet diese Epoche ein und tragische Schicksale zahlloser Künstler begleiten sie bis in die Gegenwart. Ein Widerstreit zwischen dem Willen der Künstlerindividualität und dem der Allgemeinheit, der heute so natürlich scheint, dass viele ihn für eines der wichtigsten Merkmale der Begabung zu halten geneigt sind, ist in den klassischen Epochen der Kunst nicht vorhanden gewesen. Was der Künstler der Antike, der Gotik, der Renaissance wollte, das wollte im Instinkt auch die Gesamtheit; die höchsten Ziele der Persönlichkeit lagen immer noch innerhalb der allgemeinen Kulturtendenzen. Der Künstler empfing von seiner Zeit, von seinem Volk gehaltvolle Stoffe, Formkonventionen und Techniken, wertvolle Aufträge und andere Voraussetzungen der ästhetischen Thätigkeit; er vermochte durch dieses Zusammenarbeiten mit dem Zeitgeist die subjektive Gefühlskraft aufs äusserste auszunutzen. Im Gegensatz zum Künstler dieser glücklichen Zeitalter, den eine Kulturidee leitete, beschränkte, bereicherte und von allem Verwirrenden befreite, versucht der hochgestimmte Bildner der Gegenwart, dem eine solche Idee von organisierender Kraft in den Wirren des Unterganges und Überganges nicht erkennbar ist, das Fehlende und schmerzlich Vermisste selbst zu schaffen. Damit wird aber eine Arbeit unternommen, die einerseits weit über die Kräfte des Einzelnen geht und darum immer mehr oder weniger problematisch bleiben muss und die andererseits den Künstler seiner Umgebung entfremdet. Denn es kann nicht ausbleiben, eben weil der Einzelne solcher umfassenden Aufgabe nicht gewachsen ist, dass subjektiv beschränkte Meinungen als Wahrheit, halbe Erkenntnisse irrtümlich als Gesetz für die Allgemeinheit aufgestellt werden; und daneben wird

die Masse, schon aus Erhaltungstrieb, stets feindselig reagieren, wenn Zustände ihrer geistigen, sittlichen oder ästhetischen Kultur vom Künstler als dürftig oder verbesserungsfähig hingestellt werden, Reformatoren und Apostel werden immer verfolgt. Die neueren Maler einer gewissen romantischen Geistesanlage sind aber, auf Grund einer leidenschaftlichen Kultursehnsucht, nichts anderes als Apostel und Reformatoren. Zur Hälfte bestand ihre Thätigkeit im ganzen neunzehnten Jahrhundert darin, gegen ihre Zeit zu protestieren, der vorgeblichen Kulturlosigkeit ein hochgeartetes persönliches Ideal entgegenzustellen und ihre Sehnsucht nach Grösse, Reinheit und Adel dem demokratisch entarteten Geschlecht ins Gesicht zu schleudern. Nicht zum Vorteil der Malkunst, die solche ungeheure Beschwerung mit einem Wollen, dessen Ziele für die Kunst Voraussetzung sein müssen, nicht verträgt.

Auch Feuerbachs trauriges Menschenschicksal ergab sich zum grossen Teil aus dem leidenschaftlichen Drang des Künstlers, seiner Zeit hohe Ziele zu weisen und sich gegen ihre herrschenden Tendenzen aufzulehnen. Die Tragik dieses Lebens würde jedoch heute nur noch als ein Kampf vor dem Sieg empfunden werden, wenn des Künstlers Ziele sich inzwischen vollständig verwirklicht hätten, wenn er als einer der seltenen Führer erschiene, die ihrem Volke wohl um Jahrzehnte voraus sind, aber doch auf dessen Zukunftswegen wandeln, deren Werk nach einer gewissen Zeit restlos anerkannt und dankbar genutzt wird, weil es dann mit dem allgemeinen Wollen übereinstimmt. Von dieser Art ist Feuerbachs Werk aber nicht. Das Urteil der Geschichte bezeichnet heute ohne jede Sentimentalität und mit all dem gesunden Egoismus, der die Toten ihre Toten begraben lässt, die Teile dieser Kunst, die dem fortschreitenden Lebensgedanken noch nutzen können und ignoriert andere Teile, die wesenlos geworden sind. Zur tragischen Figur in der deutschen Kunstgeschichte wird dieser Maler nicht allein, weil er sich gegen seine Zeit aufgelehnt hat und seinem Volke selbstherrlich eine aus seinem Geiste stammende Lebensidee oktroyieren wollte, sondern auch, weil er für seine Idee zur Hälfte umsonst gelitten hat, weil aus seinem Protest ebenso sehr die höhere Kraft wie die Schwäche sprach. Die Geschichte, das heisst der Lebensinstinkt Aller, will im Prinzip dasselbe, was Künstler von der Anlage Feuerbachs wollen: die Höhenentwickelung; aber die Arbeitsweisen treffen immer nur in einzelnen Punkten zusammen. Wo ein solches Zusammentreffen erfolgt, nimmt die Geschichte die Hilfe der Individuen gern hin; aber sie lehnt ohne Teilnahme die Arbeit des Künstlers ab, wo dieser Sonderziele verfolgt. Sie

ANSELM FEUERBACH, ITALIENISCHE LANDSCHAFT

ANSELM FEUERBACH, WEIBLICHER STUDIENKOPF

ANSELM FEUERBACH, DIE BADENDEN

weiss alles zu nutzen, was zu ihren Zielen zweckt, aber sie kennt keine Nachsicht für das davon Abweichende. Diese Konsequenz giebt ihr die Grösse und Herrlichkeit, befähigt sie, ihren getreuen Kindern wohl zu thun, macht sie aber auch zur tragischen Muse, die des Künstlers Schicksal in Händen hält.

Feuerbach war durch seine Tugenden und Schwächen gleichmässig prädestiniert, sein Publikum zu verstimmen. Er mochte beginnen was er wollte, immer fühlten die engeren Kreise der zum Urteil Berufenen einen Hochmut, der zur Hälfte überlegener Geistigkeit, zur andern Hälfte aber der empfindlichen Unzulänglichkeit entsprang. Und immer sträubten sich die Lebensinstinkte — die gesunden wie die ungesunden — einer besonders determinierten Allgemeinheit gegen das mit herber Strenge gross aber oft auch starr und unsicher formulierte Ideal. Das Publikum empfand peinlich den Herrenwillen in Feuerbachs Natur und zugleich doch mit sicherer Witterung auch das Problematische darin. Ein Führer muss ein absoluter Mensch sein, wenn er sich durchsetzen will, oder er muss es wenigstens zu scheinen verstehen. Feuerbach vermochte jedoch nie die faustische Unsicherheit seines Wesens zu verbergen. Zudem konnten die Zeitverhältnisse einem Wollen wie dem seinen nicht leicht ungünstiger sein. Er kam zu früh oder zu spät. In der Umgebung Goethes hätte er wahrscheinlich glücklich und geehrt leben können, weil in seiner Art neben der Grossheit genug Konventionalistisches war, um den in vielen Dingen der bildenden Kunst ängstlich „gebildeten“ Goethe zu versöhnen. Ein Hindernis wäre freilich seine nervöse Reizbarkeit gewesen, seine an Fichtes cholerische Ausbrüche gemahnenden Temperamentsschwankungen, wogegen Goethes beruhigte Genialität so empfindlich war. In unsern Tagen aber hätte der Maler der „Medea“ wenigstens eine Gemeinde gefunden. In den für die Malerei so unfruchtbaren Jahren zwischen 1850 und 1880 wollte sich jedoch nie und nirgend eine nachhaltige Resonanz für das spröde, unnahbare Ideal Feuerbachs finden. Das ist nicht erstaunlich, wenn man bedenkt, dass der Kunstfreund noch heute mit schwankendem Gefühl vor diesen Werken steht und dass er nur Schritt vor Schritt zum vollen Genuss gelangen kann. Selbst zum Heutigen, der

ANSELM FEUERBACH, WEIBLICHER STUDIENKOPF

kutieren, das neue Reich vorzubereiten oder, später, auszubauen und, vor allem, die tausend Erwerbsfragen und Expansionswünsche, die in dem Wort Zollverein ein gelegenes Debattierobjekt fanden, in praktischen Erlebnissen durchzudenken, konnte nicht Verständnis sein für eine gewitterschwere Tragödienstimmung, für eine Kunst, deren einziges Ziel es war, „vom Zweck zu genesen". Was Feuerbachs Malerei unverständlich machte, war auch das im künstlerischen Sinne Wertvollste darin: das Zeitlose ihrer Schönheit, das praktisch Beziehungslose ihres Ideals. Des beschaulichen Nazarenertums, das Feuerbach mit grossen Lebensgefühlen auszuweiten unternahm, war die Zeit herzlich müde; der Idealismus, der ihr zusagte, musste äusserlich repräsentieren und sinnfällig herausgeputzt sein, wie der Makarts, oder er musste sich greifbar naturalistisch geben und sich der profanen Fassungskraft anpassen. Zur Not liess man noch die Abstraktionen der Corneliusschule gelten, weil diese sich wenigstens nirgend Anteil heischend ins Leben eindrängten und

inzwischen doch von Marées, Böcklin und Puvis erzogen worden ist, spricht es nicht mit den Tönen einer unmittelbaren Lebendigkeit aus dieser gleichsam gefrorenen Kunst; Feuerbach hält den Betrachter mit der abweisenden Verschlossenheit seiner Höhenempfindungen so in Distanz, dass es nur langsam und nur dem immer von neuem Werbenden gelingt, den verhehlten Herzenston zu vernehmen. Um wieviel mehr mussten unsere Väter unempfindlich vor dieser Malerei bleiben, die ihrem aufs leicht Fassbare gerichteten Sinn in keinem Punkte entgegenkam. Feuerbach wirkte in einer nüchternen, thatsachenhungrigen Epoche, die nur Praktisches dachte, die nach der viele Pforten öffnenden Revolution von achtundvierzig alle Kulturideale der Klassiker- und Romantikerjahrzehnte zeitweise in Wirtschaftsideale verwandelte. Wo es galt, sich mit Oesterreich politisch auseinanderzusetzen, die schleswig-holsteinische Frage zu dis-

säuberlich vom Alltag getrennt werden konnten. Die sich bereichernde und in eigensinnigem Selbstgefühl erstarkende Bourgeoisie, die sich, mehr als jemals vorher, zum Kunsturteil berufen sah, kühlte an einem Aristokraten wie Feuerbach ihr demokratisches Mütchen. Die Gespräche und entrüsteten Ausrufe vor den Werken dieses Outsiders mögen denen geglichen haben, die kurz vorher in Paris vor den Bildern von Delacroix vernommen worden waren. Ein Geschlecht, das darauf bedacht war, wirtschaftlich emporzukommen, das den Ruhm eines Anton von Werner vorbereitete, einen Menzel verdarb, die Kasuistik Gutzkows zuliess, aber die hohen Forderungen Hebbels nur mit Spott honorierte, das die Birch-Pfeiffer zur Modegrösse erhob und Grillparzer ums Daseinsrecht kämpfen liess, für die Musik Meyerbeers schwärmte und Richard Wagner die Bühnen sperrte, ein Geschlecht, dem das Menschentum Goethes zum akademischen Schemen

wurde, das ganz lehrhaft war, puritanisch sachlich, prüde aus Mangel an innerer Freiheit, gedankenlos durch Arbeitsüberhäufung und das fortwährend im Chor sein Zweck, Zweck, Zweck ertönen liess, war in der That das am wenigsten geeignete Publikum für die Kunst eines im Bannkreise des Klassizismus erzogenen Archäologensohnes, eines Schwärmers, dessen Programm schon in der Jugend mit den Worten formuliert wurde: „edel, schön, grossartig".

Zog sich in dieser Weise die politisch determinierte Zeit vor der Berührung mit Feuerbach zurück, so fühlte sich die Gesellschaft auch von dessen persönlicher Art abgestossen. Einem tiefen Misstrauen begegnet ja Jeder, der dem Publikum zum Apostel und Führer werden möchte. Aber hier kam noch eine Antipathie hinzu, die nicht in solchen prinzipiellen Gegensätzen begründet war. Und wieder vermag auch der Heutige, trotzdem die Sympathie a priori auf Seiten Feuerbachs ist, die Schuld für dieses unglückselige Missverhältnis, das dem Künstler das Leben noch mehr vergällte, nicht dem Publikum allein aufzubürden. Feuerbach hatte Züge in seinem Wesen, die den Umgang mit ihm fast unmöglich machten; und es prägen sich diese Züge so deutlich auch in seiner Malerei aus, dass das Publikum, das für dergleichen immer eine feine Spürfähigkeit hat, sich beleidigt fühlte, ohne doch selbst zu wissen wodurch. Der heute doch gewiss objektive Betrachter fühlt, neben einer zuweilen hinreissenden Liebenswürdigkeit, eine beleidigende, hohnvolle Kälte, einen fast hysterischen Dünkel neben der grossen Selbstlosigkeit des ganz der Sache Hingegebenen. Die unsympathischen Charaktereigenschaften des Menschen zeigen sich immer da auch in seiner Kunst, wo das Können versagt hat. Darin liegt die psychologische Erklärung. Menschen mit eingeborenen starken Trieben, mit heftiger Sehnsucht, die mit ihrem Vermögen hinter den deutlich gefühlten Zielen zurückbleiben, werden leicht bösartig und unliebenswürdig aus innerer Verzweiflung. Der Hochmut, womit Feuerbach die Gesellschaft so arg zu verstimmen wusste und worüber die offene Kindlichkeit seines Wesens so ungerecht vergessen wurde, war im Grunde nichts als die Grimasse des Schmerzes über innere Unzulänglichkeiten. Auch darin ist dieser Demiurgos ganz tragisch gewesen, dass er mit dem grossen Schatz im Herzen eigentlich nirgend Liebe und Hingebung zu wecken vermochte. Sein Kampf mit der Gesellschaft ist auch ein Kampf mit sich selbst; er war zu stark sich unterzuordnen und zu schwach, um lächelnd die Einsamkeit der Gletscher zu suchen. Darin trägt er Züge von Nietzsche, der auch um so mehr die Winde seines Herzens verrät, je stolzer er von seinem Menschenekel spricht und der ein Verächter

ANSELM FEUERBACH, WEIBLICHER STUDIENKOPF

ANSELM FEUERBACH, IPHIGENIE

wurde, weil ihm die höchste Gestaltungskraft versagt war.

Feuerbach hatte manches von den Künstlergestalten, wie die Romanschreiber sie früher so gern schilderten und deren „Romantik" dem spiessbürgerlichen Leser ein mystisches Interesse einflösst. Ein strahlender Idealismus, eine männlich schöne, etwas zigeunerhafte Erscheinung, eine genialisch nachlässige Kleidung und das stolze Verkanntsein in einer italienischen Einsamkeit; die Geheimnisse erotischer Erlebnisse, Modellromantik, Armut, Verschwendungslust, Grossherzigkeit, Verzweiflung und Selbstmordgedanken: das alles charakterisiert die Künstlererscheinung in Hackländers Erzählungen; und das alles war bis zu gewissen Graden auch bei Feuerbach zu finden. Heute, wo der berühmte Maler gesittet im Zylinder geht, und wie ein Offizier in Zivil oder ein Privatdozent aussieht, anstatt hungernd seine Italienfahrt zu machen im Schlafwagen nach Paris reist, wo seine Erscheinung nicht mehr von Ateliergeheimnissen und Don Juanstimmungen umwoben ist, erscheint die Art Feuerbachs etwas theatralisch. Liest man, dass er einen schönen Tenor hatte, so ruft man wohl: natürlich, Heldentenor! Aber diese kritische Ironie artet doch nie aus, wird stets gezügelt vom tiefsten Respekt; neben solchen Empfindungen kommen einem dann auch Gedanken an das klassische Profil Goethes. Dieser Zwiespalt aber von Grösse und Kleinlichkeit, von Naturgewalt und Affektation war es, der das grosse Publikum, das nicht bewusst zergliedern kann, abstiess. Die derben Instinkte zuckten zurück vor dem soignierten Spätling einer alten Familienaristokratie, die nach einer Seite die Lebenskräfte verbraucht hatte, um sie nach der andern Seite systematisch zu steigern. Dieser Sohn eines feinsinnigen Freiburger Gelehrten, Enkel eines berühmten Kriminalisten, Neffe eines noch berühmteren Philosophen, dieser Abkömmling eines Geschlechtes, in dem unendliche geistige Regsamkeit, feurige Leidenschaft und intensive Seelenenergie die einzelnen Glieder immer wieder Nervenkrisen zuführten und das dauernd mit Zügen des Pathologischen behaftet war, kann in seiner bleichen, schlanken Vornehmheit einem Fürstenspross verglichen werden. Die geistige Höhe, wo er geboren wurde, schied ihn von vornherein von vielen Dingen des Alltags; er fand sich schon als Knabe im Besitz einer Empfindungsweise, wie sie nur in der dünnen Luft der Gelehrtenaristokratien gedeiht. Ihm war ein fast krankhaftes Reinlichkeitsgefühl eigen, eine absolute Unfähigkeit, das Gemeine zu dulden. Daraus folgte dann die Verständnislosigkeit für alle Kräfte und Gewalten, die im Gemeinen wurzeln und von dort dem Edlen immer aufs neue Säfte des Lebens zuführen. In seiner Natur war das Jähe, Impulsive, das Misstrauische und Eigensinnige, das Hingebende, Bewegte und Kalte, wie es Menschen mit krankem Herzen im schnellen Wechsel zeigen; er hatte vom

ANSELM FEUERBACH, SELBSTBILDNIS

ANSELM FEUERBACH, PAOLO UND FRANCESCA

ANSELM FEUERBACH, AMAZONENSCHLACHT (SKIZZE)

ANSELM FEUERBACH, WEIBLICHER STUDIENKOPF

siechen Vater die überreizten Nerven geerbt, und so bildete sich aus vielen Einflüssen das cholerisch melancholische Temperament aus, das die Freunde vertrieb, das Publikum misstrauisch machte, die Gönner beleidigte und dem Künstler bald keinen Freund liess als die Stiefmutter.

Alle diese Gründe, die sachlichen und persönlichen, entschuldigen nicht das Verbrechen, das die Zeitgenossen diesem hoch gearteten Talent gegenüber begangen haben; aber sie erklären es und mildern das Urteil, das sich immer gern vollständig auf Seiten des Künstlers stellen möchte, ohne zu bedenken, dass sich die Gegenwart in diesem selben Augenblick vielleicht ebenso schuldig macht, einem Lebenden gegenüber, ohne es zu ahnen.

(SCHLUSS FOLGT)

ANSELM FEUERBACH, AM STRANDE

REMBRANDTS KOLORIT UND FARBENTECHNIK

VON

EDUARD KOLLOFF

Wie die moralische Auffassung von Rembrandts historischen Bildern, so ist auch die materielle Behandlung derselben für ganz absonderlich und verwunderlich ausgegeben worden, und selbst in technischer Hinsicht soll sein Genie etwas von der Kabbala und vom Stein der Weisen an sich haben. Sehr genaue Kenner und Liebhaber, die alles mit dem Vergrösserungsglase untersuchen, werden durch seine Malerei aus dem Konzept gebracht und in Verlegenheit gesetzt; sie können nicht angeben, wie sie gemacht ist, und wissen sich nicht anders zu helfen, als mit der Erklärung, das hermetisch versiegelte Machwerk seiner Bilder sei eine Zauberei und der Maler selbst habe keine klare Erkenntnis davon gehabt.

Ich gestehe, dass ich kein Freund dieser Erklärungsart bin. Ebensogut liesse sich annehmen, dass Beethoven seine Symphonien nicht verstand, als er sie komponierte, und dass bloss den späteren Dilettanten und Exekutanten das Glück vorbehalten war, die Gemütsstimmungen des Meisters nachzuempfinden und die Schönheiten seiner Werke mit dem Violinbogen herauszustreichen.

Rembrandt soll von mir so gröblich nicht beleidigt werden. Was mich so oft an seinen Werken beschäftigte und verwunderte, war die Sicherheit der Technik, ein deutlich vorliegendes, herbes und doch zweckvolles Schalten und Walten mit allen Mitteln der Darstellung.

Rembrandt vereinigt alle Vorzüge der Farbe: Pracht und Klarheit, Kraft und Zartheit, Glut und Tiefe. Inzwischen Blendwerk bleibt seine Malerei immer, und sein mit Recht so hochgepriesenes Kolorit, die Lust des Kenners wie des Nichtkenners, beruht im Grunde auf Konvenienz; selbst seine eigentümlich lebendige Fleischfarbe ist genau besehen ein täuschendes Farbenspiel, wobei er sich jedoch von der Wahrheit und Natur nicht weiter entfernt hat, als andere grosse Maler, z. B. Rubens und Tizian. Rubens, der in seine Fleischtöne den Zinnober hineinbringt, malt Fleisch, das spielt wie Atlas und brennt wie bei Personen, die sehr erhitzt sind. Bei Rembrandt herrscht wie bei Tizian ein bald heller, bald dunkler gelblicher Ton vor, nicht fieberhaft und gallig, sondern so, als ob Ambra

Anlässlich der Feier von Rembrandts dreihundertjährigem Geburtstag ziemt es sich, ein Stück aus dem wunderschönen Aufsatz wieder abzudrucken, der zuerst in Raumers historischem Taschenbuch 1854 erschien. Die Red.

oder Gold anstatt des Blutes sich mit der Säftemasse vermischt und eine gleichmässige Wärme über den ganzen Körper verbreitet hätten. Die Wahrheit des Rembrandtschen Kolorits ist also nicht durch eine strenge Vergleichung mit der Farbe der Gegenstände ausser dem Gemälde zu suchen: man muss nur gewisse allgemeine Ideen von den Farben, wodurch sich die Gegenstände in der Natur unterscheiden, mit zu dem Anblick der Gemälde hinzubringen und sich dann von der Wahrheit der Farbe eines jeden Gegenstandes im Gemälde durch den Kontrast überzeugen. Wenn man z. B. von einer Figur in Rembrandts Bildern eine einzelne Wange ansieht und das übrige bedeckt, so wird diese Wange vielleicht nicht als wahres Fleisch erscheinen; wenn man sie aber gegen die andern Teile des Gesichts oder gar gegen Haare und Gewand hält, so macht sie den Eindruck von lebendigem Fleisch. Was ihn auch hier über alle diejenigen Maler setzt, welche durch bunte Farbenspiele zu gefallen und zu blenden gesucht haben, ist dies, dass er wirklich bezaubert, dass der Glanz seines Kolorits mit Stärke und Harmonie verbunden ist. Dabei hat sein Helldunkel einen unbeschreiblichen Reiz und eine wahrhaft magische Anziehungskraft.

Nach der ebenso geistreichen als treffenden Bemerkung eines feinen Kunstkenners ist Rembrandt hinsichtlich des Helldunkels der holländische Correggio, der jedoch zu dem italienischen in umgekehrtem Verhältnis steht, indem bei diesem das Licht und eine allgemeine Helligkeit, worin alles strahlt, bei jenem hingegen der Schatten und eine allgemeine Dunkelheit, woraus nur einzelnes in starker Beleuchtung hervorspringt, die vorwaltenden Elemente sind. Von allen Naturerscheinungen hat das Licht die beiden Meister vorzüglich beschäftigt; aber bei Rembrandt ist es nicht die lautere Reinheit des Lichtes, sondern das reizvolle Gemisch von Licht und Dunkel, worin sich die Aussenwelt durch seine Anschauung hindurch bewegt. Wie das Licht mit Blitzesschlägen erhellend durch das Dunkel fährt und die Finsternis mit einbrechender Gewalt besiegt und mit eindringender Kraft besänftigt, das ist das materielle Problem, womit er beinahe fünfzig Jahre lang, den Pinsel in der Hand, sich rastlos gemessen und welches er auf wunderbare Weise gelöst hat. Es ist daher in seinen Bildern gewöhnlich Nacht oder Dämmerung, in die er einen Strahl der glühenden Abendsonne oder des blassen Mondlichts, den Schein brennender Kerzen oder Fackeln, oft auch das poetische Licht seiner Phantasie hineinfallen lässt, welches mit den himmlischen und irdischen Lichtern um den Vorrang streitet. Das ist unseres Meisters wahrer Balg; mit dergleichen nagelneuen, höchst seltsamen, pikanten Lichtwirkungen überrascht und überfällt er immer seinen Mann. Er trägt, sozusagen, Blendlaternen unter seinem Mantel, die er plötzlich hervorzieht und uns ins Gesicht hält, dass wir anfangs vor lauter Schimmer fast nichts sehen können. Es ist, als ob wir in ein tiefes, düsteres Zimmer hineintreten, welches eine flackernde Flamme spärlich erleuchtet, und wo wir nicht sogleich alle Gegenstände übersehen können; das Auge muss sich erst an das gegebene Mass von Licht gewöhnen, bis es aus der dunkeln Masse, worin zuerst das Ganze verschwamm, allmählich das einzelne mit bestimmtem Umriss und Dasein herauserkennt. Reynolds will bemerkt haben, dass die venetianischen Maler auf ihren Bildern durchgängig bloss ein Viertel dem Lichte, ein anderes Viertel dem stärksten Schatten und das übrige den Halbtönen einräumten; dass Rubens mehr als ein Viertel von seinen Gemälden dem Lichte auszusetzen pflegte, Rembrandt hingegen viel weniger, nämlich höchstens ein Achtel. Daraus erklärt sich, dass Rembrandt den Ort der Handlung so gern ins Innere von Kirchen, Grotten, gewölbten, kellerartigen Räumen verlegt, wo die Finsternis als vorherrschendes Element nur stellenweise das Licht siegreich walten lässt.

Die Wirkung des Helldunkeln ist für Rembrandt das Hauptmittel zur Geltendmachung seiner malerischen Zwecke, und das Hauptstück, welchem die andern Teile der Malerei sich mehr oder weniger unterordnen und fügen müssen. Er sucht vor allen Dingen die Fläche, worauf er malt, zu vertiefen und den Gegenstand der Darstellung aus der Tiefe hervortreten zu lassen. Damit meinen wir jedoch nicht die von vielen Kunstschriftstellern als sehr wichtig betrachtete Eigenschaft, die Gegenstände abzuheben und den Gestalten ein frappantes Relief zu geben. Das war nicht die Sache, worauf Rembrandt vorzüglich ausging. Weit unbedeutendere Maler verstanden sich viel besser auf diesen Effekt, der bei den alten Meistern sehr hoch angesehen war, wie er es noch bei einigen Liebhabern ist, die ein ganz besonderes Wohlgefallen verspüren, wenn sie eine Figur antreffen, um die sie, sozusagen, herumgehen können. Eine solche Art von Illusion verträgt sich nicht mit der Gesamthaltung, die sich

in Rembrandts Werken findet und welche dadurch entsteht, dass die Schatten in einem Hintergrund, der noch dunkler als diese Schatten ist, aufgehen, wogegen das Relief dadurch zustande kommt, dass die Umrisse hart abgeschnitten und die Figuren sozusagen eingelegt werden. Rembrandts Bestreben geht vor allem dahin, die Konturen in den Hintergrund verlaufen und diesen tief zurückweichen zu lassen. Dann sucht er das Licht zusammenzuhalten, damit das Auge durch den Kontrast dieser hellen Masse zu der dunkeln wie von der Wirkung des Sonnenlichts in der Natur affiziert werden möge. In diesem Stücke nähert er sich einigermassen der Verfahrungsart des Caravaggio, indem er wie dieser Meister seinen Gegenständen die Wirkung einer teilweisen Beleuchtung giebt. Rembrandt bringt aber nicht wie Caravaggio die Gegenstände unter ein von oben durch eine geringe Oeffnung herabfallendes Licht, und es ist ein grosser Irrtum, zu glauben, dass er vorerst damit anfing, alles Licht bis auf den kleinen Teil eines Fensters zu versperren. Auf diese Weise bekommt man freilich starke Schatten, weiter aber auch nichts; denn das helle Licht ist nicht mehr da, welches auch die Schatten klar und leuchtend macht. Nichts ist dem Lichte, das eine Masse ausmachen und sich in einem ganzen Bilde verbreiten muss, so entgegen, als jene Funken, welche man mit Gewalt durch den Gegensatz der Töne herauslockt und die nur auf einige Augenblicke blenden, um uns hernach der Finsternis zu überlassen. Solche Kunststücke schimmern bloss durch den Widerspruch einer einzigen Ecke an einem Gegenstande, dessen übrige Seiten alle im Schatten verschwinden. Rembrandt nimmt für seine Bilder ein solches Licht an, welches in der Natur ein günstiger Zufall zuweilen auf die Gegenstände wirft, wenn gewisse Nebendinge es vorteilhaft leiten und verstärken, wenn z. B. Sonnenlicht zwischen Wolken hindurchfällt oder Kerzenlicht sich an dunkeln Körpern bricht, so dass um einen Lichtkern mannigfach helle und dunkle Partien sich ansetzen. Auf ähnliche Weise, wie Rembrandts Auffassung von der des Caravaggio absticht, unterscheidet sich auch das Kolorit des Hauptmeisters der holländischen Schule von dem Kolorit des Koryphäen der naturalistischen Richtung. Bei beiden ist dieses Dunkel der vorherrschende Ton ihrer Gemälde, aus dem starke Lichter und kräftige Farben hervortreten; aber darin hat Rembrandt einen wesentlichen Vorzug vor Caravaggio, dass er die hellen und dunkeln Partien in die schönste Harmonie zu bringen, die Schatten durchsichtig zu halten, das Licht verständig zu führen und weitläuftige Gruppen, ja weitläuftige, aus mehreren Gruppen bestehende Kompositionen zu einem durch eine Erleuchtung zusammenhängenden Ganzen zu verbinden weiss. Caravaggios Helldunkel besteht in einem starken und kräftigen Farbenton und ist oft trefflich behandelt, aber doch nicht eigentlich das, was die Italiener chiaro nel scuro nennen, das wahre Helldunkel wie bei Rembrandt, dessen Bilder vom höchsten Lichte bis zum tiefsten Schatten aufs feinste abegestuft sind, so dass sie von eigenem Glanze zu leuchten scheinen und darin nicht bloss die Gegenstände, die in Augenschein gesetzt werden sollten, sondern auch die Gegenstände, die unbeschadet dem Augenschein entzogen und in Schatten gestellt werden konnten, zu unterscheiden sind. Ein Gemälde von Caravaggio frappiert, indem das Abstechende der lichten Massen von den dunkeln die Sehnerven stark rührt; aber diese Rührung hat etwas Schmerzhaftes, weil der Eindruck zu grell ist. Rembrandts Gemälde hingegen thun den Sehnerven wohl. Licht und Schatten machen hier nicht bloss schwarze und weisse Flecken, sondern bringen abwechselnd dunkle, dämmerige, helle, hellere und leuchtende Stellen, die harmonisch und mit natürlichen Uebergängen aneinander hängen. Man vergisst, dass die Gegenstände auf einer Fläche dargestellt sind, so tief ist die Leinwand ausgehöhlt und die ganze Tiefe in eine Menge kleiner Pläne abgestuft. Diese Pläne und alle Teile der darauf befindlichen Gegenstände sind verhältnismässig beleuchtet, und die Widerscheine und Widerschläge aller Lichter auf einander vereinigen sich zu der gefälligsten Wirkung für das Auge, welches überall angezogen und festgehalten, überall ausruht, weitergeht und wieder umkehrt, um die malerische Rundschau von neuem vorzunehmen. Die Gestalten haben Rundung und Bewegung; die Gruppen, durch ihren Gegensatz und Kontrast, die Halbtöne, die Lasuren, die Reflexe, die Schattierungen thun die wunderbaren Wirkungen der Ruhepunkte und Drucker; Licht und Schatten verschlingen und unterstützen sich gegenseitig, die Lichter, durch Uebergänge zusammen verbunden, bilden nur eine Masse, und alles dies giebt ein Konzert prägnanter Farbenwirkung, welches im ganzen harmonisch laut wird, und im einzelnen seine Bravouren und seine anmutigen Partien hat.

Der Reiz von Mannigfaltigkeit und Einheit,

der dadurch entsteht, wird durch die Wahl der Farben, welche den Hauptzweck unterstützen, ausserordentlich erhöht. Rembrandt bekleidet die Gegenstände mit solchen Farben, welche der Natur so nahe kommen, als es die angenehme Wirkung des Helldunkeln gestattet. Wenn also eine gewisse Farbe, die in der Natur wirklich angetroffen wird, das Licht an irgend einer Stelle im Gemälde hemmen, abspringen lassen und die einzelne Partie mit den übrigen nicht vermählen sollte, so wird sie so weit abgeändert, als es die Harmonie des Helldunkeln erfordert, ohne jedoch eine völlige Unwahrheit hervorzubringen. Dieser Harmonie zu Gefallen sind oft einige Teile dunkler und andere heller gehalten mit stärkeren Reflexen, als die Natur sie wirklich darbietet. Rembrandt hat sich übrigens in diesem Stücke keine grössere Freiheit herausgenommen, als z. B. Paul Veronese, der einst auf die Frage, warum er gewisse Figuren in Schatten verhüllt habe, wovon man die Ursache im Bilde selbst nicht bemerke, bloss erwiderte: una nuevola che passa „eine vorüberziehende Wolke beschatte sie". Vor allen Dingen Koloristen, glaubten diese Meister, dass in solchen Fällen das Auge auf Kosten jeder andern Rücksicht befriedigt werden müsse; sie hätten gewiss naturgetreuer malen können, aber zum Nachteil desjenigen, welches sie für wesentlicher und kunstgemässer hielten, nämlich die aus dem Kontrast und Wechsel der Farben entspringende Harmonie.

In diesem Punkte entwickelte Rembrandt die energischste Virtuosität. Was bei dem ersten Blick an seinen Gemälden frappiert, ist die massenhafte Wirkung und harmonische Haltung. Man hänge eines seiner Bilder unter zwanzig andere aus den verschiedensten Schulen, auf der Stelle wird man es daraus hervorstechen sehen durch die Fülle und Belebtheit des Kolorits, und mehr noch durch die mächtige Harmonie der Tonart. Hierin ist er wirklich originell und meisterhaft, und hiermit machte er zu seiner Zeit um so grösseres Aufsehen, als man damals fleissiges geflecktes Auspinseln mit glänzenden Farben für koloriert hielt, und vom Helldunkeln in weitläuftigen Kompositionen, vom Zusammenhalten des Lichts und Schattens in bestimmten Massen, welche Gruppen bilden, keine wahre Vorstellung hatte. Was Rembrandts Hauptstärke ausmacht, sein überaus kräftiges Kolorit, Verbindung der Farben durch Mitteltinten zu der gefälligsten Harmonie, sorgfältige Unterordnung aller unter einen Hauptton, richtige und in den sanftesten Uebergängen sich verlierende Abstufung des Lichtes, das überraschende Leben und Hervorkommen der Hauptpersonen, — musste daher bei seinem Auftreten in den Augen der Kenner einen hohen Vorzug begründen und die Aufmerksamkeit der Künstler vor allem an seinen Bildern beschäftigen. Auch wird diese Seite des Talents unseres Meisters von den älteren Schriftstellern mit einstimmigem Lobe hervorgehoben. Sandrart rühmt an Rembrandts Gemälden „die Gesamtharmonie, in welcher er fürtrefflich gewesen, und womit er allen denen die Augen eröffnet, welche, dem gemeinen Brauch nach, mehr Färber als Maler sind, indem sie die Härtigkeit und rauhe Art der Farben frech und hart nebeneinander legen, dass sie mit der Natur ganz keine Gemeinschaft haben, sondern nur denen in den Kramläden gefüllten Farbenschachtlen, oder aus der Färberei gebrachten Tüchern ähnlich und gleich sehen". Ebenso äussert sich Samuel von Hoogstraeten über Rembrandts Stück auf „dem Schützenhause zu Amsterdam", die berühmte Nachtwache: „Dieses Werk, obschon nicht tadellos, soll, meiner Ansicht nach, doch alle seine Nebenbuhler ausstechen, weil es so malerisch gedacht, so grossartig angeordnet und so kräftig koloriert ist, dass, nach vieler Leute Meinung, alle andern Stücke als Kartenblätter daneben aussehen. Wiewohl ich gewünscht hätte, dass er mehr Licht hineingebracht."

Bei dem vorherrschenden Streben nach Harmonie und Haltung begreift man die Antwort, worin Rembrandt sich einst gegen den Vorwurf allzu ungleicher Ausführung verteidigt haben soll: „Ein Stück ist fertig, wenn der Künstler ausgedrückt hat, was er geben wollte." Eben daher kommt es, dass er bei Darstellung von Harnischen und dergleichen blinkenden Sachen bisweilen in einen Fehler fällt, den Houbraken ihm vorhält in der Anekdote von der Perle, welcher zu Gefallen Rembrandt eine schöne Kleopatra über und über in Schatten vertrieben habe. Denn wenn man auch, um das stärkste Licht des Metall- oder Perlmutterglanzes auszudrücken, das reinste Weiss gebraucht, so tritt es im Bilde gegen das Fleisch doch nicht so überwiegend hervor, als in der Natur, oder man muss die Fleischfarbe im Ton herunterstimmen. Nach diesem Grundsatze hat Rembrandt bisweilen seine geharnischten Krieger gemalt, deren Köpfe in der Karnation stumpf betont sind, um so zwischen dem Panzer und dem Gesicht eine richtige Abstufung zu vermitteln und das Ganze harmonisch

zu halten. Seine Gemälde dieser Art sind daher im allgemeinen zu schwarz ausgefallen, und man muss gestehen, dass Rembrandt für seinen Hauptzweck hier etwas zu viel von der Natur aufgeopfert, während er andererseits sich manchmal beinahe allzu strenge an die Natur angeschlossen hat, z. B. in einigen seiner radierten Nachtstücke, wo er, um das Kerzenlicht recht natürlich brennend wiederzugeben, rund herum alles so schwarz gehalten, dass nahebei, wenn man diese Lichtchen zudeckt, das übrige von dem Werke dunkel bleibt und weiterab davon nichts als ein heller Fleck zu sehen ist. Rembrandt begeht in diesen Stücken den umgekehrten Fehler von Rubens, der über seine Mondscheinbilder nicht bloss mehr Licht verbreitet, als die Naturwahrheit zulässt, sondern zu solchen Effekten auch seine gewöhnlichen warmen und brillanten Farben gebraucht, so dass man dabei leicht irre werden und auf den Gedanken verfallen könnte, er habe einen schwachen Sonnenuntergang malen wollen, wenn er nicht Sterne und Laternen hinzugesetzt hätte. Muss man auch zugeben, dass diese Behandlungsweise ihre Mängel hat, so ist sie jedoch nicht so fehlerhaft, als die entgegengesetzte Art, Nachtstücke so dunkel zu halten, dass die Gegenstände nur bei einem gewissen Lichte und selbst dann nur mit Mühe zu erkennen sind. Uebrigens ist diese Art der Beleuchtung eine Ausnahme bei Rembrandt, der in der Regel sein Licht- und Schattenspiel sehr kunstvoll zur Verdeutlichung des Gegenstandes anwendet. Er lässt freilich in seinen Werken durchgehends wenig Licht sehen, nur an den Hauptstellen, die er in Augenschein setzen will, und um welche er Licht und Schatten künstlich beisammenhält, nebst angemessenen Reflexen, so dass das Licht in den Schatten sehr verständig weicht; dabei aber weiss er es so einzurichten, dass das Auge zunächst auf die durch stärkere Beleuchtung passend hervorgehobenen Hauptpersonen, sodann zu den weniger erhellten Figuren geleitet und endlich in das geheimnisvolle Dunkel des Hintergrundes hineingezogen wird.

Dieses Gefühl des Malerischen, welches Rembrandts Talent in so hohem Grade auszeichnet, kann man auch das musikalische Element in seinen Bildern nennen, weil es auf das Auge in ähnlicher Weise wirkt wie die Töne auf das Ohr. Diese Aehnlichkeit ist schon in der Sprache bezeichnet. Die Maler sprechen von dumpfen, lärmenden, schreienden, missstimmigen Tönen, von Harmonie der Farben, von ihrer Skala; die Musiker sprechen ihrerseits von chromatisch. Das sind Metaphern; aber die Metaphern, ich meine die der gewöhnlichen Sprache, wenn auch nicht die der Dichter, sind alle wahr. Die Farbentöne sind demnach in eigentlichem und unmittelbarem Verstande einer Melodie und Harmonie fähig. Man kann sie auf alle Arten erklingen lassen und Akkorde aus ihnen herausziehen. Alle grossen Koloristen, Tizian, Rembrandt, Rubens, Murillo, Velasquez u. s. w. spielen in einer gewissen Tonart, und jeder von diesen Meistern hat einen vorwaltenden Grundton, aus welchem sich die Harmonie seiner Bilder entwickelt. Wollte man den Vergleich noch weiter ausdehnen, so könnte man die Koloristen, wie man's bisweilen bei den Musikern thut, in Melodisten und Harmonisten einteilen. Rembrandt wäre mehr ein Harmonist. Vergessen wir nicht dabei zu bemerken, dass die musikalischen Eigenschaften der Farbe und Wirkung keine blosse Spiele der Optik sind zu läppischer Belustigung oder Ueberraschung der Augen wie das Geflimmer eines Kaleidoskops.

In der Malerei, wie in der Natur, sehen wir die Farbe bloss auf Körpern haften, deren Wesen und Eigenschaften, Kontur und Relief sie auf ihre Weise ausdrückt; sie umhüllt Formen und hält sich an Linien, welche gleichsam die Worte dieser Musik sind; sie verdeutlicht nach ihrer Art den Gegenstand des Bildes, wie das Orchester in die Handlung eines Musikstückes eingeht und dieselbe dadurch verständlich macht, dass es sie in Symphonie eintaucht. Die Farbe eignet sich demnach zu mehr oder minder bestimmten Ausdrücken und gehört zu den rechtmässigen Mitteln künstlerischer Darstellung. Sie hat aus diesem Grunde ihre Wahrheit, ihre Schönheit, ihre Poesie, ihr Ideal. Auch ist nicht Kolorist wer will. Dieses Talent scheint vor allem angeboren zu sein und begründet sogar eine Art Genie, wenn es mit der Stärke von Erfindung, der Gewalt von Wirkung und der Originalität eines Rubens, eines Murillo oder eines Rembrandt hervortritt. Vielleicht war niemand so sehr Kolorist als Rembrandt: vor seinen Augen erglänzt alles in Brillantfeuer oder spielt wie ein Pfauenschweif; alle Nuancen des Prismas schimmern in seinen Wimpern und alle Farbenlichter, die durch die Natur durchschiessen, sind in seinen Bildern aufgehascht. Man kann sehr wohl die Wirkung seiner Gemälde mit der Wirkung eines Haufens Preziosen vergleichen: seine Farben funkeln und glänzen wie Edelsteine und haben dabei

nicht das Schillernde und Flimmernde, welches man von so brillanten Tinten hätte erwarten sollen.

Was die Behandlung betrifft, so lassen sich bei Rembrandt wie bei jedem grossen Meister verschiedene Manieren unterscheiden. Seine erste Manier ist ein sorgsames Saubermalen, welches sein Schüler Gerrit Dow sich zum Muster nahm. Sehr irrig wird in den Kunstbüchern angegeben, dass diese Manier Rembrandts der Feinmalerei des Mieris verwandt ist, die nicht das allergeringste damit zu schaffen hat. Behutsame Behandlung, zarte Ausführung, feine Abtönung, sorgfältige Modellierung sind charakteristische Merkmale und Vorzüge der Bilder aus der ersten Zeit des Meisters; man bemerkt nirgends starke Impastierungen, kecke Aufhöhungen, derbe Pinselstriche; alles ist weich, verschmolzen, glatt; Silbertöne sind reichlich vorhanden; jedoch schon hier welche Sicherheit des Vortrags, welche Gründlichkeit des Wissens, welche Kraft in der Mässigung! Gerrit Dow hielt unverändert fest an dieser ersten Manier seines Meisters, welche die für malerische „Kunststücke" leidenschaftlich eingenommenen Holländer in hohem Grade entzückte. Aber Rembrandt änderte mit zunehmender Praxis und wachsender Einsicht seine Technik. Die saubere, glatte Arbeit, wie sie seine ersten Bilder zeigen, macht einem pastoseren, unvertriebeneren Auftrage Platz. Seine zweite Manier zu malen ist fett, mürbe, voll Saft und Kraft, und wird, im Gegensatze zu seiner ersten verschmolzenen Manier (manière fondue), von den französischen Bildertrödlern mit einem nicht sehr gewählten, aber bezeichnenden Ausdruck die butterige Manier (manière beurrée) genannt. Die Weichheit ist beiden Manieren eigentümlich; aber die letztere hat wirklich etwas, das sich gegen den zarten Schmelz und Fluss der ersteren wie geknetete Butter ausnimmt. In den Bildern der zweiten Manier herrschen Ambratöne vor; das Weiss, obschon für das Hauptlicht bisweilen ganz rein gebraucht, ist jedoch öfter nach Tizianischer Weise wie in die Goldglut der Abendsonne eingetaucht, und ein warmer Schattenduft bräunt und vergoldet das Ganze. Eine strenge Durchbildung aller Teile gesellt sich zu einer freieren und breiteren Ausführung, welche allmählich zu der höchsten Leichtigkeit und Virtuosität des Machwerks übergeht, wie sie Rembrandts dritter und letzter Manier eigen sind. Diese Manier ist von einer Keckheit und Rauheit der Pinselführung und Farbengebung, die fast an Roheit und Frechheit zu grenzen scheint, aber von einer Wahrheit und Energie der Darstellung und Wirkung, die bis zu Zauberei geht. Was hier wirkt, ist nicht bloss eine frappante Charakteristik, sondern es kommt auf Augenblicke wirklich zu einer Art von optischer Illusion, und der Eindruck, den die Kunst macht, ist zunächst der des Staunens. Dies wird dann noch vermehrt, wenn man einem solchen Bilde ganz nahe tritt, um es auf die angewendeten Mittel und auf seine Behandlung anzusehen. Wie tief stehen diese tiefen und doch nicht schwarzen Schatten, wie scharf blitzen die hellen, aber nicht grellen Lichter, und wie leicht und spielend sind alle Pinselstriche hingeworfen! Oft ist es schwer, sie für etwas anderes als ein Werk des Zufalls zu halten, aber nur zwei Schritte rückwärts und man wird alles darstellungsvoll finden, und sich zugleich überzeugen, wie sehr es berechnet ist. Auch ist es keineswegs der erste Wurf, welcher die Figuren mit so vollendeter Rundung und Haltung vor- und zurücktreten macht, sondern von Plan zu Plan wird hier eine feine Abtönung bemerkbar. Ueberhaupt war hier Streben nach grösstmöglicher Wirkung das erste; dazu mussten überall Kontraste, sowohl von Schatten und Licht, als auch der Farben und Töne unter einander helfen; ja, hier und da wurden einzelne Teile absichtlich geopfert, um dafür in anderen eine desto schlagendere Plastik zu erreichen. Verkürzte Finger sind mit einem Pinselstrich gegeben, Goldstickereien ganz reliefartig modelliert, ebenso Edelsteine und Juwelen, wobei die Farben fett, körperlich aufgesetzt, zum Teil wie kleine unregelmässige Kristalle herausgearbeitet sind, so dass sie mit dem vollen Glanze einer glatten, körnigen und facettierten Substanz funkelnd ins Auge treten. Seltsam und für Rembrandts Genie charakteristisch, diese Ausführung von unglaublicher Brutalität ist zugleich von äusserster Delikatesse; es ist eine Zartheit mit Fusstritten und Faustschlägen, aber so, wie sie die allersaubersten Feinmaler nie haben erreichen können: aus diesem Chaos gehackter und hingesäbelter Striche, aus diesem Gewühl von Schatten und Licht, aus diesem Haufen von anscheinend zufällig und ordnungslos hingeworfenen Farben entspringt die höchste, herrlichste Harmonie.

Rembrandt unterscheidet sich demnach von so vielen grossen Meistern auch durch den merkwürdigen Gang seiner künstlerischen Entwickelung. Seine ersten Bilder sind von ruhiger, besonnener,

sorgsamer Ausführung, von heller Farbe und sanfter Wirkung; mit zunehmenden Jahren wird er feuriger, anstatt kälter, ausgelassener, anstatt zurückhaltender. Unumschränkter Herr aller darstellenden Mittel, lässt er der Phantasie freies Spiel; seine Originalität entfaltet sich immer stärker und reicher, und seine Dreistigkeit geht zuletzt beinahe bis zur Impertinenz, seine Bravour bis zur Wildheit: er wirtschaftet mit seinen Löwentatzen auf das grimmigste in Asphalt und Ocker herum; seine Mähne mischt sich mit hinein, erglüht röter und röter, und gerät sozusagen in lichterlohen Brand: keine Höhle, sie mag so dunkel sein wie sie will, ist jetzt imstande, ihn zu schrecken; er stürzt keck hinein und weiss, dass er nur hier und da mit dem Pinsel hinzustreichen braucht, um das Schwarze der finstersten Nacht zum vollen Mittage zu verkehren, der alles erleuchtet.

Rembrandt machte gewiss nie Kartons. Nicht Form und Zeichnung, sondern Farbe und Beleuchtung war ihm Hauptsache, diese der Natur anzunähern und nach den Gesetzen des Helldunkeln durchzubilden, Hauptziel. Bei dem Grundsatze, das Einzelne dem Ganzen zu opfern und auf Harmonie und Haltung hinzuarbeiten, hörte die Notwendigkeit der Kartons auf: Rembrandt malte nach Farbenskizzen, wozu er sorgfältig Studien sammelte. Mehrere von seinen Lehrlingen äusserten zu Houbraken, dass er einen Kopf oft auf zehnerlei Weise abzeichnete, ehe er ihn auf das Tuch oder Brett malte. Daher finden sich von Rembrandt nicht allein so viel einzelne Studien, sondern auch so viel ganze Kompositionsskizzen. Selbst Houbraken gesteht, er kenne niemand, der von einem und demselben Gegenstande so viele verschiedene Skizzen komponiert habe als Rembrandt, weil er reich an Gedanken gewesen und auf Mannigfaltigkeit der Kostüme und Affekte viel Obacht gegeben. Auch aus andern Nachrichten geht hervor, wie gewissenhaft Rembrandt seine Sache betrieb, dass er die Palette nicht eher zur Hand nahm, als bis er alles, was er brauchte, beisammen hatte und den Gegenstand in Gedanken fix und fertig auf seiner Tafel oder Leinwand voraussah.

Es scheint, dass Rembrandt, wie die Venetianer gethan hatten, gewöhnlich auf weissen Grund malte. Ehe er darauf malte, legte er seine weiss grundierte Tafel oder Leinwand mit einem warmen Ockerton an und schattierte das ganze Bild mit einer solchen Farbe. Auf diese Weise gab er gleich von Anfang die Haltung des Bildes an; hernach erst legte er alle Lokalfarben mit Lasurfarben an, setzte mit Deckfarben die Lichter auf und vollendete die Schatten mit Farbenspielungen. Buchanan behauptet, dass Rembrandt in die Uebermalung und und in seine ersten Lasuren oft feine Abgänge von Malergold hineingemischt habe, welche die grosse Durchsichtigkeit oder die glühende Tiefe und Fülle des Tones in seinen Schatten hervorbrächten und wovon einzelne Teilchen in seinen Bildern bei starkem Licht, oder wenn ein alter Firnis abgehoben werde, zu sehen seien. Diese Meinung ist aber wohl nicht zulässig. Die angeblichen Goldteilchen, die in Rembrandts Schattenpartien durchschimmern sollen, rühren allem Anschein nach von dem warmen Ockergrunde her, welchen er in seinen Gemälden oft rein stehen liess und welchen er absichtlich dazu benutzte, seine Tinten hell und durchsichtig zu machen. Seine Tinten haben in der That etwas unbeschreiblich Saftiges, Durchsichtiges und Frisches an sich, und seine Farben sehen aus, als wenn sie eben nass auf das Tuch gestrichen wären. Diesen Vorzug hat er zum Teil den schönen dauerhaften Farben zu verdanken, welche damals aus Ostindien kamen, oder deren Verfertigung man zu Rembrandts Zeiten besser verstand und fleissiger besorgte als in unseren Tagen. Noch mehr aber liegt der Grund in seiner vortrefflichen Behandlung. Er hatte durch eine lange Erfahrung so viel Sicherheit in seinen Grundsätzen und in seiner Hand bekommen, dass er die Farben wenig oder gar nicht vertrieb, sondern sie aufs Tuch gesetzt rein stehen liess. Seine Lichter brachte er stets mit Massen von verschiedenen Farben hervor, die gut zu einander passten und welche er pur und ungemischt auftrug. Wenn die erste Anlage fertig war, vertrieb er weiter nicht, sondern setzte Pinselzug bei Pinselzug hin. In seiner letzten Zeit war sein Auftrag oft so stark, dass die Farben besonders im hohen Lichte, wie Kleckse aussehen und von ungefähr auf die Leinwand wie Mörtel an die Wand geworfen scheinen. Aber da er diese ungemischten und unvertriebenen Tinten so ab- und angemessen an die Stelle zu setzen wusste, wo sie genau die Mitte zwischen den übrigen ausmachen und sie richtig abstufen, so sehen doch seine Farben, in der gehörigen Entfernung betrachtet, für welche sie berechnet sind, selbst auf den Bildern seiner kecksten Manier äusserst in einander verschmolzen aus. Auch Tizian malte in seiner letzten Zeit sehr rauh und pastos, welches in der Nähe nicht, aber

in einiger Entfernung sehr wohl stand, und im Grunde hatten Tizian und Rembrandt einerlei Verfahrungsart, nur mit dem Unterschiede: Tizian setzte bei dem Uebergange aus einer Farbe in die andere die ganze Stufenreihe der Tinten hin, Rembrandt nur wenige, nur die hauptsächlichsten, auffallendsten. Daher sind Tizians Bilder mehr in der Nähe zu sehen, während die von Rembrandt nahebei sich fast wie ein wüstes Chaos von Farbenklecksen ausnehmen und nicht mit dem Pinsel, sondern mit der Spachtel oder Gott weiss, mit was sonst gemalt scheinen. Man sagt, Rembrandt habe oft mit den Fingern impastiert, oder die Farben mit vollen Händen aus einem Kübel genommen, sie auf die Leinwand geworfen und nachher mit der Spachtel glatt und zurecht gestrichen. Es scheint allerdings, dass Rembrandt, wenn er Zufälligkeiten benutzen wollte, anstatt des Pinsels die Spachtel oder irgend ein anderes Werkzeug zum Auf- und Durchstreichen der Farben gebraucht hat. Mag er übrigens die Spachtel oder einen Kamm oder irgend ein anderes Instrument gebraucht haben, jedenfalls scheint es etwas gewesen zu sein, das der Künstler nicht ganz in seiner Gewalt hatte. Er hat damit in seinem Machwerk oft kühne und seltsame Dinge hervorgebracht, die durch ihre Leichtigkeit in Erstaunen setzen, und welche er gewiss nicht ausgedacht oder der regelmässigen Führung des Pinsels zugemutet hätte. Das konnte aber nur bei Gegenständen geschehen, die keine Genauigkeit verlangen, bei Baumstämmen, Felsen, gewissen Terrains, Säulen u. s. w. Bei der zufälligen und rauhen Behandlung bringen die gefurchten, gerillten, geharkten oder gekämmten Impastierungen an diesen Gegenständen die freie und leichte Wirkung hervor, die man in der Wirklichkeit daran bemerkt, und machen daher einen lebhaft körperlichen Eindruck, zumal wenn sie, wie bei Rembrandt, durch den Gegensatz feiner und geistreicher Pinselstriche gehoben werden. Rembrandts Technik ist immer von der mannigfaltigsten und zweckvollsten Art. Jeder Gegenstand ist in einem ganz eigenen Gefühle modelliert. Die Gewänder sind von ihm nicht mit derselben Pinselführung gemalt wie die nackten Körperteile. Er ist keck, kräftig und pastos im Aufsatze der Farben, womit er die Lokaltöne samt den Lichtern anlegt; aber er trägt diese Farben desto behutsamer und sparsamer auf, je tiefer sie in die Schatten gehen, so dass die tiefsten Schatten beinahe nur aus der ersten Anlage bestehen und dieselbe Durchsichtigkeit wie in der Natur zeigen.

Man hat die breite, kecke Manier, mit welcher Rembrandt so zauberische Effekte hervorzubringen wusste, oft als eine freche Bravourmalerei gescholten, und wenn man vielleicht zugestehen darf, dass der Künstler dabei bis ans äusserste des Gestatteten gegangen ist, so wird man auch nicht verkennen wollen, dass er sich immer noch diesseits befindet. Rembrandt schlägt hier freilich zuerst mit der Energie seiner Auffassung und mit der Bravour seines Vortrags alles nieder, aber er versöhnt uns wieder durch die lebendige Wahrheit, die aus jedem Zuge seiner kühnsten Effektstücke spricht, durch eine so mächtige Empfindung, wie wir sie bei wenigen finden. Das Feuer, womit der Gedanke ausgeführt ist, ergreift die Seele des Zuschauers und zieht in den Vorgang der dargestellten Handlung mit hinein. Alles ist Leben in diesen Bildern, die mehr hingezaubert als gemalt zu sein scheinen. Durch die eigentümliche Betonung der Beiwerke, selbst der unbedeutendsten Dinge, durch die Tiefe des pathologischen Ausdruckes seiner Figuren, selbst seiner hässlichsten Köpfe, bringt es Rembrandt zu einer gewissen absonderlichen Schönheit, die sich mehr fühlen als beschreiben lässt. Ein gewaltiger Charakter herrscht in seinen Gemälden und erhebt sie zu gleichem Range mit allen Meisterwerken. Die zauberische und meisterhafte Art und Weise, wie er Schatten und Licht verteilt, seine grossartigen Wirkungen des Helldunkels machen aus ihm einen so poetischen Künstler als nur je einer war. Um uns zu ergreifen und einen ganzen Tag in Nachdenken zu versetzen, hat er nichts nötig als einen alten Mann, der vom Stuhl aufsteht, oder einen Stern, der aus dem Dunkeln hervorleuchtet.

Rembrandt wird mit Recht als der Vater des Helldunkels gepriesen; er hat es mit einer Menge malerischer Feinheiten und glücklicher Zauberspiele bereichert und in dasselbe eine Durchsichtigkeit und Mannigfaltigkeit gebracht, wovon man bisher keine Ahnung, geschweige denn eine Vorstellung gehabt hatte. Die Mittel-, Halb- und Schattentöne fliessen aus seinem Pinsel mit wunderbarer Fülle. Bei allen diesen Vorzügen jedoch, wovon einige mit dem Wesen der niederländischen Kunst zusammenhängen, hätte Rembrandt wie so viele andere altern und aus der Mode kommen können, wenn er in seiner Art zu malen sich nicht selbst geschildert hätte, wenn alles, was aus seinem

Pinsel hervorgegangen, nicht den Ausdruck seines Charakters, seiner Physiognomie sozusagen, an sich trüge. Was man an Rembrandts Werken liebt, ist Rembrandt in eigener Person. Sein Stil oder, wenn man lieber will, seine Manier ist, so scheint es, bloss der Dolmetscher und Spiegel seiner Seele. Diese naive, wohlgemeinte und ehrbare Manier spiegelt die Herzensgüte des Mannes und die Fülle der poetischen Anschauungen zurück, die Rembrandt in seinem eigenen Gemüte trug. Hätte er seine Meisterstücke malen und ihnen so viel Gemütliches, so viel Ergreifendes geben können, ohne selbst die Stimmungen und Empfindungen mitzufühlen, die er einst hervorrufen sollte?

Und wenn das Argument, welches ich hier gebrauche, seltsam erscheint, ist es nicht aus der Betrachtung Rembrandts selbst hergenommen? Was sind seine Werke anders als sein allerbestes, ureigenes Selbst?

Uebrigens, wenn die eigentümliche Betonung und Stimmung, die Rembrandt sogar über Stillleben und leblose Gegenstände verbreitete, ein bloss materielles Verfahren, ein angelerntes Kunststück ist, warum unterscheidet er sich von allen seinen Schülern, die in so hohem Grade von seinem Unterricht Nutzen gezogen und teilweise seine besondere Gunst genossen, hauptsächlich auch dadurch, dass er seinen Figuren Seele und Ausdruck zu geben weiss? Warum hat er vor vielen der grössten Meister aller Schulen den Vorzug, dass seine Bilder bei allem Inkorrekten, Anstössigen und Ungefälligen an Form und Stil, doch so tief bewegen? Weil er eines Teils ein Malergenie besass, ich meine die Ursprünglichkeit des Talents, die mit vielen Fehlern verbunden sein kann, aber durch keine angelernte Eigenschaft zu ersetzen ist; — und weil er andern Teils diese lebendige und persönliche Originalität, welche die strengen Kunstkritiker wunderliche Laune, unausstehliche Keckheit, trotzige Demagogenstimmung u. s. w. schelten, unversehrt bewahrte und unveränderlich festhielt an der freien, stolzen und naiven Selbständigkeit, die für den Geist das ist, was für materielle Dinge das Salz, und welche ihn allein frisch, kräftig und lebendig erhält. Unbekümmert um akademische Schulregeln und Satzungen, versenkte er sich in die unbetretenen Regionen des freien Naturwirkens und brachte von seinen Ausflügen das Geheimnis einer Malerei mit, die zu ihren Farben weniger Ocker und Asphalt als Herz und Seele verwendet. Seine Kunst ist keine Erdichtung phantastischer Traumgebilde, keine Hervorzauberung einer übernatürlichen Welt, auch keine sklavische Nachahmung und blosse Natur, sondern eine freie Schöpfung, eine andere Natur und in ihren Erscheinungen ebenso wunderbar wie die Natur selbst, die sie nachahmt und in zauberischen Momenten erfasst wiedergiebt.

ARISTIDE MAILLOL, KNIEENDE FIGUR

ARISTIDE MAILLOL, BÜSTE

ARISTIDE MAILLOL

VON

MAURICE DENIS

I. Die Begabung für das Klassische.

Es gereicht der französischen Skulptur zur besonderen Ehre, dass die Kunst Aristide Maillol's ihre Blüte und ihren Erfolg zur gleichen Zeit feiert, in der der ungeheure Ruhm von Rodin uns noch mit seinem ganzen Zauber beherrscht. Rodin hat uns aufgezwungen das Gefühl für seine schneidende Art, für seinen Geschmack an dogmatischer Schönheit an Charakter und Ausdruck, hauptsächlich an seinem Stil, der ganz nur ihm eigentümlich ist, der feurig und kompliziert, leidenschaftlich ist, der zum Fremdartigen neigt und der, was dies Alles besagt, durchtränkt ist von Romantik. Er wird auf unsere Epoche einen ähnlichen Einfluss haben wie Richard Wagner: er ist das Haupt der modernen Schule, alle Neuerer werden aus ihm hervorgehen. — Und nun entdeckt uns ein neuer Meister ein anderes Ideal, andere Schönheiten, deren naive Sinnlichkeit, Einfachheit und Vornehmheit ohne Pose wieder mehr den Geschmack für das Klassische hervorhebt und den Reiz eines frischen und kristallklaren Wassers hat.

Seine Kunst ist eine vornehmlich synthetische Kunst. Ohne durch irgend eine Theorie dahin geführt zu werden, nur durch seinen eigensten

Instinkt, hat er an der neoklassischen Bewegung teilgenommen, deren Ursprung man bei Cézanne und Gauguin suchen muss. Die Terrakotten und die Holzschnitzereien des Meisters von Tahiti, ebenso wie die Kartons zu Gobelins von Emile Bernard sind nicht ohne Einfluss auf seine Entwicklung gewesen. Die Kunstleistungen der Synthetischen, die sich gegen den eklektischen Realismus der Akademien empörten, haben in Maillol, der ein Schüler von Cabanel war, seine wahrhafte Natur erweckt.

Aber während wir jene Einfachheit, jenen grossen Stil nur in Paradoxen suchten und nur unter grössten Opfern fanden, entdeckte ihn Maillol in sich selbst, fast mühelos. Er verstand es, die kleinlichen Berechnungen, die Vorurteile der akademischen Schule einfach über Bord zu werfen, und kam früh dazu, auf allen Gebieten Werke von wirklich synthetischer Schönheit zu schaffen.

Jeder denkende Künstler kommt früher oder später dahin, diese Art Schönheit jeder anderen vorzuziehen. Das Ideal der Kunst ist, in wenigen klaren und bestimmten Formen die unendlich verschiedenartigen Beziehungen zu kondensieren und zusammenzuziehen, die wir in der Natur beobachten. Gegen Ende ihrer Laufbahn verzichten ein Degas, ein Rodin, ein Renoir auf die köstlichsten Feinheiten ihrer früheren Malweise und erweitern ihr Handwerk, kürzen ab, vereinfachen und bringen Opfer. Wer unter uns, der sich der wahren, der einzigen Schwierigkeit unserer Kunst bewusst ist, würde nicht gern all seine Qualitäten von Geschmack, Feinfühligkeit und Technik eintauschen gegen jene kostbare Gabe, die vorzüglich die Begabung Maillol's ist: die klassische Begabung.

II. Ueber klassische Kunst.

In der Kenntnis der klassischen Kunst herrscht vor allem die Idee der Synthese. Kein Klassiker, der nicht ökonomisch mit seinen Mitteln umgeht, der nicht die Grazie des Details der Schönheit des Ensembles unterordnet, der nicht die Grösse durch Prägnanz erreichen will. — Aber die klassische Kunst verlangt ausserdem den Glauben an notwendige Beziehungen, an mathematische Proportionen, an einen Schönheits-Standard — entweder ein Sujet des Kunstwerks (Kanon des menschlichen Körpers) oder in der Oekonomie des Werkes (Gesetze der Komposition). Wichtig ist auch, das Gleichgewicht zwischen Natur und Stil, zwischen Ausdruck und Harmonie zu finden. Der Klassiker handelt nach synthetischer Methode, stilisiert oder erfindet sogar vielleicht Schönheit, nicht nur beim Bildhauen oder Malen, sondern schon beim Sehen, wenn er die Natur anschaut. Jedes Objekt, das er betrachtet, erschafft er neu; wenn er ihm auch seine hauptsächliche logische Berechtigung belässt, wandelt er es seinem eigenen Genie gemäss um. Der griechische Bildhauer aus der Schule des Phidias weicht nicht dem Modell aus, indem er vereinfacht; er lässt nichts aus, aber so meisterhaft beherrscht er jedes Detail der Mathematik, dass sie sich alle in erhabener Harmonie auflösen. Der Körper, den seine Kunst erdenkt, ist so objektiv, dass er wahr erscheint, und doch hat ihn der Gedanke des Menschen konstruiert, er hat Stil. So bildet der Klassiker aus den der Natur entlehnten Elementen nicht nur die Elemente von Kunstwerken, wie der Orientale, der Romantiker oder der Impressionist, sondern auch die Elemente einer Natur, wie er sie sieht, ideal verständlich und nach seinem Bilde erschaffen. Es scheint übrigens, dass es die Griechen des fünften Jahrhunderts und die Aegypter sind, welche die allgemein verbreitetsten Schönheitstypen und die besten Proportionen geschaffen, sowie am meisten Leben und Realität in eine bis dahin rein architektonische Auffassung des menschlichen Körpers gebracht haben. Und ist es nicht gerade das, was wir auch in anderen Epochen bei den Meistern der Bildhauer- und Malkunst am Mittelmeer, bei den Mosaikkünstlern von Rom und Ravenna, bei den Giottisten bewundern?

III. Griechische oder gotische Klassik?

Wie jene bemüht sich auch Maillol vollkommen schöne und vollkommen einfache Formen zu schaffen. Den Gegenstand seiner Sinnlichkeit, alles, was er in der Natur liebt, kleidet er in gewisse Konventionen, die er erfunden hat. Er erschafft, ganz naiv, vielleicht sogar unbewusst, klassische Synthesen. Nichts Ueberflüssiges belastet die Knappheit seiner Figuren, von denen so manche

die Reinheit einer Tanagra-Figur hat. — Durch seine Geburt, durch seine Rasse gehört er dem Süden Frankreichs an: er kommt uns von den Ufern des Mittelmeers, dessen blaue Fluten die Geburt der Venus gesehen und zu so vielen berühmten Kunstwerken begeistert haben. Irgend ein Grieche, sein Ahnherr, hat vielleicht an unsere südlichen Küsten mit dem Kultus der Schönheit auch den der Pallas Athene mitgebracht, also den Kultus des klassischen Geistes. Er selbst, mit seiner gut gebauten Stirn, seiner geraden Nase, seinem borstigen Bart, gleicht einem der Krieger aus dem äginetischen Giebelfeld; er ruft in einem die Gedanken an einen Begleiter des schlauen Odysseus wach, den eine keltische Nymphe an diesen Ufern zurückgehalten hat. In Bauyulx in Roussillon geboren, wo er auch alljährlich die Wintermonate verlebt, ist er zwischen den Pyrenäen und dem Meer aufgewachsen, unter Olivenbäumen und in Weingärten. Da erhält eine freigebigere Sonne die Geister der Menschen, eine lächelnde Jugend. — Sie sind immer zum Enthusiasmus bereit, feurig in Worten, zu wunderbaren Erzählungen geneigt. Wer Maillol gehört hat, wie er Melodien seines Vaterlandes singt, den Himmel, die Sonne und den Wein rühmt, der weiss, wie tiefe Wurzeln ihn an den lieben Boden des Vaterlandes knüpfen, *φιλὴν ἐς πατρίδα γαῖαν*, dort hat er die Weisheit Houdon's wiedergefunden, da knüpft er mit leichter Grazie an die Traditionen der griechischen Bildhauerkunst an.

Von anderer Seite* wird behauptet, dass Maillol ein Anhänger der Gotik sei. Und das scheint ein direkter Widerspruch gegen uns zu sein. Ich gebe zu, er hat die Grazie, die Intimität, die Feinfühligkeit des Occidentalen. Seine Auffassung des Realen berührt uns näher als die Vollkommenheit der Antike, er hat eine anmutende Heiterkeit, „incessu patuit dea“ lässt sich nicht auf seine nackten Figuren anwenden. Sein Klassizismus liegt uns näher, mit einem Wort, er ist ein Moderner. Aber man muss sich darin verstehen. Ich teile nicht das Vorurteil unserer lateinisch-heidnischen Erziehung, die uns unser Mittelalter als eine dunkle Epoche der Askese und der Barbarei zeigt. Im Gegenteil, das Christentum erweckte die Leiden-

* Jaques Blanche.

schaft für die Natur: die Kunst des Mittelalters, bald mystisch, bald sinnlich, hatte ein sehr lebhaftes Gefühl für alles, was reizvoll auf der Erde ist. Die Meisterwerke unserer Bildhauerkunst des XIII. Jahrhunderts lassen sich ganz mit den Meisterwerken des griechischen V. Jahrhunderts vergleichen. Obgleich sie verschiedenartiger, lebendiger, ausdrucksvoller sind, dürfte man ihnen den Charakter allgemeiner Menschlichkeit, und jene erhabene Roheit absprechen durch die Maillol's Statuen mit den schönsten Antiken verwandt sind. Aber von unserm Standpunkt, d. h. vom klassischen Standpunkt aus, muss jeder zugeben, dass z. B. die Statuen von Chartres eine ebenso geläuterte Kunst, einen ebenso gefeilten Stil, ein ebenso reines Formgefühl zeigen wie die schönsten griechischen Statuen. Und es giebt wenig Darstellungen der Frau in der griechischen Kunst des V. Jahrhunderts, die so frisch und köstlich wirken, wie die Darstellung der heiligen Jungfrau, die die Gotik uns so rundlich und heiter lächelnd zeigt. Das Buch über die Sinnlichkeit und die Vollkommenheit der Form der französischen Bildhauerkunst des Mittelalters ist noch nicht geschrieben.

Ich weiss nicht, ob Maillol's synthetische Methode sich an die Griechen oder an die Gotiker lehnt. Aber unbedingt sehe ich bei ihm ein entschiedenes Eingehen auf die Natur und auf das individuelle Leben, das er, wie in den Kirchenbildern, durch absolute Wahrheit übersetzt, die ihn bis zur Missbildung und zum Linkischsein führt. Am Portal von Notre Dame in Paris, in der Herodias von Rouen, im Vierblatt von Amiens, im Giebelfeld der Brautthür von St. Sebaldus in Nürnberg finden sich Rundungen, eine Grazie, Naivitäten, die der reine Maillol sind.

In ihm vereinigen sich versöhnlich zwei aufeinanderfolgende Traditionen, das griechische V. und das christliche XIII. Jahrhundert, zwei Kunstformen, welche den idealen Typus der Menschheit durch die Fülle der Form verwirklicht haben.

IV. Fülle der Form.

Bis zu welchem Grade Maillol das Gefühl für die Form, für die Schönheit einer Linie, für die geometrische Vollkommenheit eines Körpers hat, das drücken schon vollkommen seine Entwürfe, seine flüchtigsten Skizzen aus. Ein einfacher Zug genügt ihm, um sein plastisches Interesse an einem Werke zu rechtfertigen, an dem wir ihn dann lange Monate arbeiten sehen. Die zauberhaften Arabesken seiner Tapisserien zeigen sein erstes Tasten nach der Form; allerdings sind sie farbig und das ist auf den ersten Blick ihr grösster Reiz. Wenn er auch aus einem Land stammt, das Poussin'sche Linien und mehr graue Tinten zeigt, so reizte ihn doch von Jugend an das Spiel der Farben. Er war ein malerisches und dekoratives Talent, ehe er Bildhauer wurde. Man kennt die schönen gewirkten Tapeten, die er im Salon der Société Nationale ausstellte: grosse Figuren genial drapierter Frauen in der Umgebung eines Obstgartens oder Parks. Aber gerade in diesen ersten Werken, ebenso in seinen wenigen Malereien, Lithographien und Holzschnitten entdeckt man unter der Zartheit der Farben sein tiefes Gefühl für die Form, auf den emaillierten Fayencetellern, die aus seiner Anfangszeit stammen, z. B. den beiden jungen Mädchen, die eine Giesskanne tragen, stehen die Umrisse in voller Schärfe, und doch treten schon die Modellierungen bedeutungsvoll hervor. Und schon seine ersten Figurinen zeigen in ihrer Fülle all seine plastischen Qualitäten. Seine Meisterschaft bestätigt sich in den Statuen und Statuetten der letzten Jahre, den halbdrapierten Figur von Octave Mirbeau; den Kämpferinnen und dem sitzenden jungen Mädchen von Herrn Vollard, einer stehenden Frau von Mr. Fayet, einer kauernden weiblichen Gestalt vom Grafen Kessler; in allen entdeckt man erstaunliche Kombinationen von Flächen und gefälligen Rundungen, ein vollkommenes Verständnis der relativen Wichtigkeit der Volumen, eine starke Modellierung und Breite in der ganzen Ausführung. Was ist nun in der Ausarbeitung seines Werkes sein Kriterium, sein Führer? Es ist nicht der Charakter eines ein für allemal gewählten Typus; denn er entnimmt verschiedenen Modellen, Abgüssen und selbst Photographien die ganz verschiedenen Elemente, die er zu einem Ganzen verschmilzt. Es ist auch nicht die Bewegung, denn er verändert sie im Laufe seiner Arbeit, es ist einfach das wundervolle, instinktive, natürliche Gefühl für die Form.

Keiner komponiert so wie Maillol das Element des Fleisches, die Symmetrie eines Torsos und die ganze Architektur der Sinne, in der sich seine

ARISTIDE MAILLOL, KAUERNDE FRAU VON HINTEN

ARISTIDE MAILLOL, SITZENDE FIGUR

Phantasie entfaltet. Er braucht absolute Freiheit, um nach seinem sicheren Instinkt zu erfinden und die Materie zu gestalten. Aber auch im Meistern der Überfülle seiner Gaben, in der Art, wie er unter tausend verschiedenen Elementen diejenigen wählt, die am geeignetsten sind, ihn zu befriedigen, fühlt er ganz wie die Klassiker das Bedürfnis eines Zwangs. Dieser Nachkomme der Aegypter, der Griechen und des herrlichen Pradier schreibt sich selbst festgelegte Proportionen, feste Satzungen vor: nach seinen gewöhnlichen Modellen hat er die Maasse präzisiert, die ihm gefallen, und einen idealen Typus geschaffen, dem er nach Möglichkeit alles unterwirft. Ich habe beobachtet, dass er sich, indem er möglichst systematisch kugel- und cylinderähnliche Formen verwendet, den Rat von Ingres zu verwirklichen bemüht: „das die Beine wie Säulen sein müssen". — Und er verwendet die vom Meister bezeichneten Mittel: „Um die Schönheit der Form zu erreichen, muss man rund und ohne innere Details modellieren. Denn „schöne Form ist gerade Flächen mit Rundungen". — Und Ingres fügte hinzu: „Warum schafft man nicht grossen Stil? weil man statt einer grossen Form drei kleine macht." Eine glänzende Formel, welche die ganze Kunst und Methode Maillols umfasst!

V. Der Sinn für das Reale.

So haben wir nun untersucht, welche Qualitäten er für sein Schaffen mitbringt, und mit welcher Beherrschung er eine ganz konkrete und ganz mit Realismus genährte Phantasie beherrscht. — Denn solche Kunst wäre in der That akademisch, wenn die Liebe zum Realismus nicht überall darunter hervorblühen würde. Aus seinen vollendetsten Synthesen ist es leicht, seine Begeisterung für die Natur herauszufühlen. Dieser grosse Klassiker hat eine ganz kindliche Empfindung. Jedes noch so vertraute Schauspiel in der Natur sieht er jedesmal wieder mit entzückten Augen und einem frischen Herzen. Die ganze Aussenwelt liebt er leidenschaftlich. Giebt er nun wirklich dem was er sieht den Vorzug vor dem, was er erfindet? Eine offene Frage. Jedenfalls hat er die Gabe der Frische in einem unerhörten Grade. Ich habe ihn in Extase geraten sehen über einen Kieselstein, über ein Stückchen Erde, über den Glanz eines Metalls. Seine Zärtlichkeit ist unermesslich, er ist für den Zauber jeder Sache empfänglich.

Wenn seine künstlerische Neugierde so universell ist, wenn er sich so warm mit dem anzuwendenden Material, mit der Patina, beschäftigt, wenn er gern neue Mischungen zum Modellieren erfindet, wenn er bei seinen Spaziergängen auf dem Lande Pflanzen sammelt, um ihren Saft zu Farbstoffen auszupressen, so kommt das daher, dass nichts in der Natur ihn gleichgültig lässt. Er ist eben mit allen Sinnen der geborene Realist.

VI. Maillol's Sinnlichkeit.

Dies ist auch das Geheimnis seiner sexuellen, mehr griechischen als christlichen Sinnlichkeit, in der seine Kunst sich gefällt. Ein voller Rücken, strotzende Schenkel, runde Schultern, die Weichheit des Leibes, straffe Brüste — bei all diesen Reizen des weiblichen Körpers verweilt zärtlich sein Meissel. Die Antikę, die nicht die Frauen liebte, hat uns wenige so verführerische Figuren hinterlassen. Keine Romantik, keine Litteratur kompliziert ihm die jugendliche Vision dieser schönen, zur Liebe bereiten Körper, ohne Scham und ohne Leidenschaft, Geschöpfe der feinsten und köstlichsten Bestialität, kräftig gebaute und gesunde Musen, deren lässige Stellungen sie der Mutter Erde nähern, oder die manchmal ohne Bewegung im Glanz ihrer Nacktheit dastehen; Architekturen des Fleisches, die kalt wären ohne jenes Erzittern der Haut, ohne jene Unbestimmtheit der Geste, ohne die Zärtlichkeit, die ihnen die wundervolle Schüchternheit Maillol's einhaucht. (SCHLUSS FOLGT)

DIE DRITTE DEUTSCHE KUNSTGEWERBEAUSSTELLUNG IN DRESDEN

VON

HANS W. SINGER

Die Leitsätze und Ziele der 3. deutschen Kunstgewerbeausstellung sind genugsam bekannt geworden und brauchen hier nicht noch einmal des breitern erörtert zu werden. Indem wir einen Blick auf die nunmehr wenigstens im wesentlichen fertig gewordene Veranstaltung werfen, möchten wir uns fragen, was erreicht, wie nahe an das Ziel herangekommen worden ist.

Zunächst fordert die Arbeitsleistung sowie die Aufopferungsfähigkeit der Veranstalter und anderen Beteiligten die grösste Hochachtung heraus. Ungewöhnlich grosse Anstrengungen sind gemacht worden, und eine Ausstellung kam zu Stande, die nicht nur dank ihrem Stoffkreise, sondern auch der fast unübersehbaren Fülle des Gebotenen, das allgemeinste Interesse erweckt hat. Was einer Kunstausstellung so schwer gelingt, glückte der heurigen sofort: sie ist populär geworden. An die zehn Millionen sollen in dem Unternehmen stecken: nicht nur die direkt Beteiligten haben keine Mühe und Kosten gescheut, es gelang ihnen auch ferner, eine grosse Zahl von Behörden und privaten Bestellern zu der Selbstlosigkeit zu bewegen ihr Eigentum auf ein halbes Jahr der Oeffentlichkeit preiszugeben. Wer es nicht gesehen hat, wird kaum eine Ahnung davon haben, was das in gegenwärtigem Fall heissen will. Es mag schon schwer sein, ein schönes Gemälde auf so lange herzuleihen und ein halbes Jahr den leeren Fleck im Zimmer vor Augen zu haben. Hier lässt man aber ein nach Zehntausenden zählendes Publikum in seiner Diele, seinem Jagd- oder Bücherzimmer herumstapfen, die Thüren mit den feinen, eingelegten Hölzern betasten, die Bronzebeschläge abgreifen, und überhaupt alles abnutzen! Denn in der Hauptsache besteht die Ausstellung aus einer endlosen Folge einzelner Beispiele von „Raumkunst", wie die ebenso unschöne wie unklare Bezeichnung lautet; das heisst, es ist die Gesamtheit der Künste zum Schmuck eines jeweiligen Raumes vorgeführt, und dieser Raum, sei es eine Vortragshalle, sei es ein kleines Damenboudoir, wird in seinen natürlichen Verhältnissen gezeigt. Auf der Fläche, auf der es bei der letzten Kunstausstellung im Jahr 1904 neununddreissig Räume gab, sind diesmal (mit Ein- und Anbauten) 107 zu finden. Das sind eben in der Mehrzahl blosse Stuben, die bei einem Sonntagsgedränge gar nicht geschont werden können.

Zu dem Guten, das die Ausstellung für die deutschen Kunstgewerbler errungen haben wird, gehört sicherlich, dass sie ihnen zu einem gefestigten Ansehen verholfen hat. Mit dem Maschinenfabrikat ist zugleich der Fabrikant, der Ausführende, aus dem Hauptgebäude verbannt. Der allein Tonangebende, der selbst als Aussteller auftritt, ist der entwerfende

Künstler. Bislang war er vom Ausführenden fast ohne Ausnahme abhängig. Durch die Stellung, die ihm jetzt geschaffen worden ist, wird das Verhältnis wohl umgeändert sein und er wird dem Ausführenden gegenüber die Selbständigkeit erreichen, die der bildende Künstler schon längst gegenüber dem Besteller hat. Für den Fernstehenden mag es wohl unwichtig erscheinen, ob es heisst „Zimmereinrichtung der Möbelfirma X, nach Zeichnung des Herrn Y", oder „Zimmereinrichtung von Herrn Y, ausgeführt durch die Möbelfirma X". Aber wenn er erfährt, in wieviel Fällen die Firma, so lang sie an erster Stelle kam, den Namen des geistigen Urhebers überhaupt verschwieg und verschweigen durfte, so wird er bald erraten, in welch eingeengter Lage der Kunstgewerbler sich befand. Um dies zu ändern, hat man einen nicht leichten Kampf mit einer Macht, mit einem Vorurteil aufnehmen müssen, aber wie ich glaube, auch siegreich durchgeführt.

Das neue deutsche Kunstgewerbe arbeitet jetzt schon längere Zeit: es hat sich in Darmstadt und München bemerkbar gemacht, trat in Turin recht fühlbar, in St. Louis sogar stark auf. Heuer sollte nun die grosse Frage, die alle interessiert, „Haben wir einen neuen Stil gefunden?" augenscheinlich beantwortet werden.

In einem gewissen Sinne lägen die Vorbedingungen zur Gewinnung eines neuen Stils recht günstig, denn zu seiner Durchbildung trägt die Erleichterung des gegenseitigen Verkehrs das meiste bei. Denken wir an unsre historischen Stile, so sehen wir, dass sie sämtlich von einem Mittelpunkt ausgehend sich allmählich über die Kulturwelt ausbreiteten. Das ist zu keiner Zeit leichter möglich gewesen als heute; daran läge es also nicht. Aber wir haben keinen neuen Stil, wir haben nur neue Einfälle. Auf allen unseren Architekten und Kunstgewerblern lastet es scheinbar wie eine Alp, dass die Augen der Welt auf sie erwartungsvoll gerichtet sind. Wir sehen aber nicht, dass sie geistige Werte, die in ihnen verborgen stecken, in Thaten umsetzen: wir sehen nur, dass sie nach solchen Werten suchen. Es steht kein kategorisches „Ich muss" hinter ihrem Arbeiten, sondern ein ungestümes, hastiges „Ich will". Sie wissen nur eins, dass man nicht kopieren, nicht länger in den alten Stilarten schaffen darf; ihr ganzes Dichten und Trachten besteht nur darin, das Alte zu vermeiden, anders als die Vergangenheit zu denken. So aber wird wohl nie ein Stil entstehen, denn zu oberst auf der jetzigen Strömung steht das Prinzip der Individualisierung, die Rhapsodie, während gerade dies im Typ, in der Rasse untergehen muss, ehe ein Stil getragen werden kann. Man denke doch an die unsägliche Einfachheit der Grundsätze, die die Architektur mit dem Eintreten der Gotik oder die die Formensprache überhaupt mit dem Eintreten des Rokoko umwälzte. Ein Mensch, jedenfalls eine Hütte konnte sie erfinden und feststellen. Mit diesem Pfund hat aber die ganze christliche Welt gewuchert, und Jahrhunderte hindurch haben grosse Baumeister sich damit begnügt, denselben Gedanken immer wieder zu durcharbeiten, ein jeder ihn kaum merklich fortbildend. Heute beugt sich keiner vor dem anderen, jeder will nur seinen Einfall, seine Schrulle — Gedanken kann man kaum sagen — verwirklicht sehen. „Neu" ist auch hier die verhängnisvolle Lösung, und bis das Schaffen nicht auf eine breitere Grundlage gesetzt wird, wird auch kein Stil wieder geboren.

Bei alledem dokumentiert sich — eben durch unsre Ausstellung — ein riesiger Aufschwung; das ist unverkennbar. Er lässt sich aber nicht auf einen oder auch nur hundert Männer zurückführen: er entstand nicht durch geistige oder künstlerisch-gestaltende Thätigkeit überhaupt. Er ist die Folge von — Geld. Auch wir sind endlich ein reiches Volk geworden. Vorigen Monat wurde für einen Dürerstich, die „Melencolia", 14000 Mark — bei weitem der höchst notierte Preis — bezahlt und das Blatt blieb in Deutschland. Ein unbeschreiblich schöner Delfter van der Meer und ein Botticelli gelangten kürzlich zu „amerikanischen" Preisen in berliner Privatbesitz. Der Zuwachs an Reichtum ist es, der schon lange unser älteres Kunstgewerbe verbesserte, indem es die teure, vorzügliche Handarbeit bezahlte. Damit war der Unkultur in der Kleinkunst, in dem Schmuck, sowieso gesteuert, denn alle die widersinnigen Torheiten waren ja im wesentlichen darauf zurückzuführen, dass man billig und schlecht mit Maschinen ausführen wollte, was nur gut und teuer mit der Hand zu machen ist. Und jetzt? — jetzt giebt es Menschen, die 12000 Mark für ein Diele, 18000 für ein einziges Spiel- und Jagdzimmer, 75000 Mark für einen Empfangsraum in ihrem Hause ausgeben können. Deren Locken folgt der Lieferant mit seinem echten Material, und diesem wiederum der Kunstgewerbler mit den verständigen Gedanken, die ihm das Material eingiebt. Der grosse Initiator, der den ganzen Baum sich mit Blüten bedecken liess, ist

unser entwickelter Wohlstand, nicht die geistige Kraft, die in einem oder einigen Genies ausbrach.

Mittlerweile haben sich unsere Leute auch gut umgesehen und haben auch richtig empfunden, in welcher Richtung die Wege zur Besserung und Verschönerung liegen. Unter anderem erlernten sie, nicht von dem Schein, dem vorgefassten Endzweck auszugehen, sondern vom Material und von der Handhabung ihrer Werkzeuge. Sie sagen sich nicht, wir wollen dies schaffen und greifen ohne Ueberlegung zu einem beliebigen Material; sie sagen sich, das, was wir vor uns haben, ist ein bestimmtes Material, mit dem lässt sich am besten dieses Ding herstellen, und schaffen es dann. Im allgemeinen leitet sie bei ihrem Schöpfen der Respekt vor dem Material, angeblich wohl auch schliesslich die Anwendung des Gegenstandes. Aber hiergegen sind die Verstösse noch überraschend häufig zu nennen, obwohl gerade die jetzigen Kunstgewerbler uns so oft versichern, dass ihnen die Zweckmässigkeit, der Gedanke, dass ihr Werk zu dem ganz speziell taugen möge, zu dem es herhalten soll, das Heiligste sei. Sie lassen sich aber doch noch vom Schein irreführen. Ein Beispiel genüge für viele. Oft werden in Speisezimmern Esstische, anderswo auch Spieltische in erkergleichen Nischen so hineingepasst, dass gerade an den beiden Seiten zwei feste Bänke oder an den vier Ecken vier grosse Stühle hineinpassen. Das sieht lauschig aus und ist geradezu sträflich kopflos. Bei Tisch sind alle die 8 bis 10 Leute gefangen bis auf jene zwei an den vorderen Eckplätzen. Im übrigen ist einer lang, der andere kurz und dick; alte Leute müssen ihren Rücken gestützt haben und können sich nicht zum Tisch vorbeugen. Wie soll sich das alles an den festen, unverrückbaren Tisch und Stühlen bequem machen? Dass noch in dieser geistlosen Weise, nach allem was gesagt und geschrieben worden ist, gesündigt werden konnte, ist überraschend, ebenso, dass der Hang nach dem Unehrlichen, Theatralischen immer noch nicht ausgerottet ist. Letzteres zeigt sich besonders im Beleuchtungsfach. Einer der obersten Grundsätze ist es doch glücklicherweise wieder geworden, offen und ehrlich die Mache zu zeigen, sich in die Karten sehen zu lassen und nichts vorzutäuschen. Wir verspotten den Tapezierer, der durch verschiedene Fetzen, Stangen und Stricke im Bürgerhaus einen pomphaften Vorhang vorspiegelt, wie er in Wirklichkeit gar nicht da ist. Ist es um einen Deut besser, wenn einige unserer neuen Kunstgewerbler die Quelle des Lichtes nach Möglichkeit zu verdecken suchen? Wen befriedigt wohl eine solche mystische Bühnenbeleuchtung? In einem fensterlosen Vorraum ist überhaupt jede leiseste Spur der elektrischen Beleuchtungsanlage auf das peinlichste verdeckt, nicht einmal einen Draht sieht man. Diese Art Ueberraschungskünste ist doch ein wenig zu äusserlich und auf kindliche Gemüter berechnet.

Baillies Satz, das Wohnhaus müsse möglichst wenige Möbel aufweisen; alles was den täglichen Bedürfnissen diene, müsse nach Möglichkeit der Architektur unterworfen, also eingebaut sein, ist bei uns auf fruchtbaren Boden gefallen. Es ist ja wahr, dass darin zum grossen Teil die Wirkung des Anheimelnden, Wohnlichen und zugleich Schönen beschlossen ist. Es bringt die Forderung mit sich, jedem Raum sein eigenes, den Dimensionen angepasstes Gepräge zu geben, also der Schablone aus dem Wege zu gehen. Wie so oft ist der Gedanke bei dem, der ihn aufnahm, noch viel folgerichtiger durchentwickelt worden, wie bei dem, der ihn zuerst fasste. Wir müssen uns nur davor hüten, ihn bis zum Extrem, bis zur Karikatur seiner selbst zu treiben: die Anzeichen der Gefahr findet man bereits in einigen der ausgestellten Leistungen vor.

In die Folge von einheitlichen Proben angewandter Kunst gehören auch noch einige Kirchenräume, die aber verschiedener Umstände halber nicht recht glücklich ausfallen konnten, ferner ein Kirchhof, sehr gut, aber im wesentlichen den alten bestehenden kleinen Dorffriedhöfen abgesehen, und leider unmöglich als Vorbild für eine neue Anlage verwertbar. Denn neue Dörfer kleinsten Massstabes entstehen nicht mehr, und für Städte und Städtchen wäre die Raumausdehnung, oder sagen wir die geringe Ausnützung des Raumes, wie sie hier gelehrt wird, selbstverständlich undenkbar.

Da noch auf mancherlei gerechnet werden musste, das nicht in die abgerundeten Räume eingepasst werden konnte, richtete man eine Abteilung für Einzelerzeugnisse des Kunstgewerbes ein. Heutzutage darf ja nie eine „Retrospektive“ fehlen; also giebt es auch hier ein kleines Kunstgewerbemuseum aus Leihgaben zur Einführung. Die Elfenbeinskulpturen, die Buchkunst und das Metall sind besonders gut vertreten. In der modernsten Abteilung, die zugleich Verkaufsbazar ist, sind es dagegen die Textilarbeiten, neben einigen wenigen eminent gearbeiteten Tischlerleistungen, denen der Vorrang gebührt. Bei den anderen Sachen, nament-

lich beim Edelmetall, scheint mir auch wieder gegen die Zweckmässigkeit zu arg gesündigt zu sein. Der berühmte leipziger Ratstafelaufsatz ist ein Stück freier Skulptur und kann als Tafelaufsatz doch eigentlich gar nicht mehr empfunden werden. Der dresdener ist bei aller Feinheit des Einzelnen und Gediegenheit der Handarbeit doch so entworfen, dass er von den am Tisch Sitzenden wegen der Unteransicht gar nicht genossen werden kann! Tintenfässer in Dimensionen, dass man Simsone damit erschlagen kann, scheinen mir damit noch nicht motiviert zu sein, dass nur Ehrenurkunden und dergleichen daraus unterschrieben werden sollen. Wenn ein Glas ohne anmutigen Fluss, auch nicht als Nutzform, gestaltet ist, wenn man ihm ferner im Glanz und der Farbe nichts anmerkt, so werden wir nicht dafür gewonnen durch die Mitteilung, dass für beiläufig 25000 Mark Gold und Platin darin eingeschmolzen sind. Das alles erscheint mir als eine geistlose Verwendung des teuren Materials.

Was noch weiteres an die Ausstellung gegliedert ist — und davon giebt es noch sehr viel —, hängt nur lose mit ihren Hauptzielen zusammen und dient im wesentlichen nur der Schaulust. Das interessanteste darunter ist vielleicht die Vorführung der Thätigkeit, welche die vielen Kunstgewerbeschulen Deutschlands entfaltet haben. Hier kann man lange studieren. Man fragt sich aber bald, gehört nicht vieles von den Sachen hier eigentlich in die Hauptausstellung. Weiter giebt es eine sehr gute Abteilung Bauern- und Volkskunst, eine historische sowohl wie mehrere Versuche, wie man die Kunst heutzutage aufs neue hinaus ins Land tragen möchte. In einer Halle giebt es eine rein lehrhafte Sammlung, die zeigen soll, wie die einfachsten Formen, z. B. ein Achterboot, Schönheit in sich schliessen, und wie auch die alltäglichsten, sagen wir unpoetischsten Gegenstände das thun können, wenn in ihnen die Zweckmässigkeit und inneliegenden Vorzüge des Materials zur Schau gelangen.

Die grosse Industriehalle endlich bringt eine Unmenge Gebrauchsgegenstände, die sich teilweise von denen in der Hauptausstellung nur dadurch unterscheiden, dass sie in weit höherem Mass als jene der Maschine, nicht dem Handwerkszeug ihre Entstehung verdanken, also auch in den meisten Fällen vervielfältigt worden sind. Künstler haben aber auch diese Dinge entworfen und ihr Aussehen bestimmt. Einen sehr breiten Raum nehmen die reproduzierenden, chemigraphischen Anstalten ein. Die Verbindung mit dem Kunstgewerbe des Tages ist nicht recht ersichtlich.

Die hübsche Idee, den Besuchern viele Dinge in ihrem ganzen Werdevorgang vorzuführen, ist nicht recht zur Ausführung gelangt: sie liess sich ja auch gar nicht recht verwirklichen. Man bekommt eine Achatschleiferei und eine Prägemaschine in Thätigkeit zu sehen. Kompliziertere Prozesse vorzuführen, etwa die Entstehung einer bunten Bilderpostkarte, wäre ja auch ganz unmöglich; dazu wäre ein riesiger Raum nötig und der einzelne Besucher könnte die Sache doch nicht verfolgen, da sie sich über Stunden und Tage erstreckt. Das zeigt sich bei der Möbelfabrik, die die dresdener Werkstätten eingerichtet haben, in der aber auch nur einzelne Glieder zumal hergestellt werden und das allmähliche Werden des Möbels aus dem Holz nicht klar verfolgt werden kann.

Bei einer Veranstaltung, die ihre Aufgabe so ernst von künstlerischen, ethischen und nationalen Gesichtspunkten aufgefasst hat, wird der Betrachter besonders dazu angehalten, über die Freude an dem überreichen Mass des einzelnen Schönen, Geschauten hinaus sich Rechenschaft zu geben, inwieweit die Allgemeinheit eben durch diese Veranstaltung gefördert worden ist. Er wird auch aus warmem Interesse an der Sache vielleicht zu sehr geneigt sein, gerade das zu betonen, wo es noch fehlt. Jedenfalls konnte ich innerhalb des Rahmens eines kurzen Berichtes mich nicht in entsprechender Weise über die Vorzüge der Ausstellung verbreiten, und das möchte ich noch zum Schluss betonen. Ich wiederhole, das Mass des Gebotenen ist ungeheuer und die Höhe des Erreichten durchaus Achtung gebietend. Kaum eine Ausstellung der letzten zehn Jahre ist so sehenswert gewesen wie diese.

CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

In der Ausstellung des Künstlerbundes sind Beckmann, Dora Hitz und Schlittgen Preise für die Villa-Romanastiftung verliehen worden. Es wäre äusserst interessant, wenn über die Ergebnisse dieser Aufenthalte Rechenschaft abgelegt würde, und zwar in der Form, dass jeder der Hingeschickten Mitteilungen über das, was er während der Dauer des Aufenthaltes erlebt, erlernt, erfahren hat, veröffentlichen müsste. Es wäre zu wünschen — zwar ein frommer Wunsch . . . wie das ganze Projekt der Villa-Romanastiftung —, dass jeder der Pensionäre solche Darstellungen seiner Erfahrungen gäbe; dann könnte man doch sehen, wer bis jetzt recht gehabt hat, die Gesellschaft, die diesen Florenzpreis gestiftet hat, oder wir, die in ihm keinen rechten Nutzen sehen. Man erfährt ja leider gar nichts über die Villa-Romanastiftung! Wie befinden sich denn die Künstler in ihr? Man möchte es so sehr gerne wissen. Nur zufällige Nachrichten sind an das Ohr des einen oder andern gelangt. Man hat, glauben wir, nicht einmal darüber etwas in den Zeitungen gelesen, welche Künstler bisher die Wahlen für ihre Person abgelehnt haben. Klimt und Thomas Theodor Heine sollen keinen Gebrauch von den ihnen gewährten Werkstätten gemacht, sondern andere Künstler für deren Benutzung vorgeschlagen haben. Wie geht es aber den allen, die hingegangen sind, die direkt hingesandt wurden oder die aus zweiter Hand hinkommen konnten? Hat der Aufenthalt befruchtend gewirkt, ist etwas erreicht worden? Die Frage darf um so eher gestellt werden, als die Bilder, die von den Pensionären seither ans Licht gelangt sind, keinen Einblick gewähren.

❁

Der Kaiser hat mehrere hervorragende Bilder aus der Galerie von Sanssouci dem Kaiser Friedrich-Museum überwiesen:

1. Die hl. Magdalena von Rubens. Eine grossräumige Darstellung der Büsserin mit Engeln und reich entwickeltem, landschaftlichem Grund im freien Malstil der Spätzeit des Meisters. Das ganz eigenhändig ausgeführte Gemälde ist im grossen Rubenssaal als Gegenstück zu dem Nymphenbilde des Meisters, das Seine Majestät der Kaiser vor einiger Zeit überwiesen haben, höchst willkommen.

2. Venus und Adonis von Rubens. Eine beliebte in mehreren Wiederholungen vorkommende Komposition. Das Exemplar ist im Stil von 1615 etwa mit grosser Feinheit durchgeführt und vortrefflich erhalten.

3. Apostelkopf von van Dyck. Eine geistreich entworfene Studie zu dem Kopfe eines aufwärtsblickenden Apostels in dem grossen Bilde der Ausgiessung des heiligen Geistes im Vorrat unserer Galerie.

4. Simson und Dalila von Rembrandt. Das bekannte, historisch wichtige Gemälde aus der Jugendzeit, mit der Signatur des Meisters und der Jahreszahl 1628.

5. Die Enthauptung Johannes des Täufers von Girolamo Romanino. Eine höchst effektvolle Schöpfung der oberitalienischen Hochrenaissance.

✻

Das Dankgeschenk Rodins für die ihm von der philosophischen Fakultät der Universität Jena verliehene Würde eines Ehrendoktors ist gegenwärtig dort im Volkshaus ausgestellt. In einem im übrigen leeren, von oben belichteten Raum hebt sich das Kunstwerk, von einem Blattpflanzen-Arrangement umgeben, auf einem Postament stehend, wirkungsvoll von einem hellgetönten Hintergrund ab. Es ist eine Büste der Minerva, in Bronze etwa lebensgross ausgeführt; Gesicht und Hals sind grünlich patiniert. Der ungemein kraftvolle Kopf blickt in leichter Wendung nach links und zeigt ein Profil von ausserordentlicher Kühnheit und Überlegenheit, aber auch von geradezu wunderbarer Innerlichkeit im Blick. Die selbstbewusste Leidenschaft und Energie der Haltung wird gestützt durch einen gedrungenen Hals, der aus einem genial gedachten Panzer herauswächst. Die Schlangen des vorn angebrachten Medusenhauptes spielen hinüber zu dem vollen Haar der Göttin, das unter einem delphinartigen Helme hervorquillt und nach den Schultern zu abschliessend verwendet ist. Der Typus der Frau trägt die Merkmale der Französin.

✻

An den Bildhauer Dr. phil. h. c. A. Rodin sandten Prorektor und Senat der Universität Jena für die der Universität geschenkte Minerva-Büste das schöne Dankschreiben:

„Jena, den 23. Juni 1906.

Hochverehrter Herr Doktor!

Wir danken Ihnen von Herzen für das Bild der Göttin, das Ihrem Haupte entstiegen ist und von Ihnen der Universität Jena als Gabe dargeboten wird. Es soll einen Ehrenplatz erhalten in dem prächtigen neuen Hause, welches soeben für die alte Hochschule erbaut wird. Dort werden Tausende und wieder Tausende vor dem stillen Antlitz betrachtend stehen bleiben oder ihm im Vorübergehen einen Gruss zusenden. Sie alle werden bei dem Anblick des Werkes dankbar des Meisters gedenken und zugleich von der Empfindung erfüllt werden, dass von den erlauchten Gestalten der höchsten Kunst die Kraft ausgeht, Zeiten und Völker zu verbinden.

Prorektor und Senat der Universität Jena.

(gez.) Linck, d. Z. Prorektor."

✻

Der Kaiser hat den folgenden Künstlern für Werke, die sie auf der diesjährigen grossen berliner Kunstausstellung vorgeführt haben, Medaillen verliehen: die grosse goldene Medaille für Kunst dem Architekten Geheimen Baurat Franz Schwechten in Berlin und dem Bildhauer Louis Tuaillon in Berlin; die goldene Medaille für Kunst dem Bildhauer Paul Oesten in Berlin, dem Bildhauer Wilhelm Wandschneider in Berlin, dem Maler Franz Hoffmann-Fallersleben in Berlin, dem Maler Paul Joanowitch in Wien und dem Bildhauer Josef Hinterseher in Paris.

✻

Eine der wertvollsten privaten Kunstsammlungen Berlins und Deutschlands, die des verstorbenen Bankiers Oskar Hainauer, ist nach England verkauft worden. Die londoner Kunsthändler Gebrüder Duveen haben sie — wie verlautet, für fünf Millionen Mark — erworben.

✻

Ein Unternehmen, von dessen Plan und Vorbereitung in den letzten Monaten wiederholt die Rede war, wird nun verwirklicht werden: noch im Herbst dieses Jahres wird in mehreren Grossstädten der Vereinigten Staaten von Nordamerika eine Ausstellung deutscher Gemälde der Gegenwart stattfinden. Die Kunstmuseen der Städte Philadelphia, Buffalo, Chicago, Indianopolis und St. Louis haben sich zusammengethan und den Direktor der Kunstgalerie in Buffalo, Dr. Charles M. Kurtz beauftragt, eine Sammlung von ungefähr hundert Bildern deutscher Künstler der Gegenwart zusammenzubringen, die in den genannten fünf Städten nacheinander zur Schau gestellt werden soll.

Für die Auswahl der deutschen Gemälde für diese amerikanische Ausstellung ist der Grundsatz aufgestellt, dass Werke von möglichst hohem künstlerischen Wert gezeigt werden sollen, ferner nicht Bilder einer besonderen Richtung, sondern möglichst gute charakteristische Werke der verschiedenen Schulen. Auch sollen nicht allein Maler von Ruf bevorzugt, sondern ebenso junge Künstler, die bereits verdienstvolle Werke geschaffen haben, herangezogen werden. Ferner besteht der Wunsch — da man neben der Ausstellung auch mit einem möglichst starken Verkauf der Bilder rechnen möchte —, Werke mittlerer Grösse und auch, so weit wie möglich solche Gemälde auszustellen, die den amerikanischen Museen oder privaten Liebhabern zum Kauf angeboten werden können.

Die von Dr. Kurtz — der sich gegenwärtig in Berlin (Unter den Linden 70) aufhält — zusammengebrachten Gemälde sollen im September nach den Vereinigten Staaten geschafft werden und dann ungefähr je einen Monat in den Galerien der Kunstmuseen der genannten fünf Städte ausgestellt werden.

✻

Das Städelsche Kunstinstitut hat auf der Auktion des Nachlasses des pariser Kunsthändlers und früheren Direktors des Louvre Molinier ein deutsches Altarbild von Lucas Cranach für 135 000 Mark erworben. Diese hervorragende Erwerbung ist ein grosses dreiteiliges Bild. Die Hauptkomposition der breiten Mitteltafel ist von einer Monumentalität, die an Holbeins Madonna erinnert, der Reichtum der Erfindung, die Liebenswürdigkeit des Vortrages wetteifern mit Dürers glücklichsten Schöpfungen. „Es ist kein Zweifel" — so führt der Direktor des Städelschen Kunstinstituts, Dr. Georg Swarzenski, früher in Berlin, in einem Aufsatz in der „Frankf. Ztg." aus — „sowie dieses unvergleichliche Werk öffentlich ausgestellt ist, wird es nicht nur als eins der populärsten und berühmtesten, sondern auch als eins der kunstgeschichtlich wichtigsten Denkmäler aus der grössten Epoche der deutschen Malerei gelten. Das neuerworbene Bild ist das einzige existierende Werk, welches die volle Namensbezeichnung des Künstlers trägt (an Stelle des Schlangenzeichens oder der Initialen), und es ist schon dadurch eine kunstgeschichtliche Merkwürdigkeit. Neben seiner grossen künstlerischen Bedeutung hat dieses Werk auch ein allgemeines historisches Interesse. Es bietet nämlich zwischen den Gestalten der heiligen Familie die vorzüglichen Porträts des Kaisers Maximilian und der kursächsischen Reformationsfürsten, letztere zum Teil in grossen stehenden Figuren in der vollen prächtigen Gewandung der Zeit. Diese Porträts geben im Verein mit anderen Merkmalen zugleich die Möglichkeit, die ursprüngliche Bestimmung und Herkunft dieses Werkes zu erkennen. Wir wissen, dass ein Hauptwerk Cranachs verschollen ist: ein Altar, den Johann der Beständige zur Erinnerung an seine im Wochenbett verstorbene erste Gemahlin Sophie von Mecklenburg für die Marienkirche in Torgau stiftete. Dieser Altar ist seit dem 17. Jahrhundert, vermutlich infolge des dreissigjährigen Krieges, verschollen. Man kann mit Sicherheit behaupten, dass unser jetzt aus Spanien — es hat jahrhundertelang in dem Dunkel eines Klosters in Südspanien gelegen und ist von Em. Molinier entdeckt worden — zurückgekehrtes Altarwerk eben jener verschollene torgauer Fürstenaltar ist, dessen vermeintlicher Verlust die grösste Lücke in unserer bisherigen Kenntnis der Cranachschen Kunst bedeutete."

❊

An Stelle des im vorigen Jahre verstorbenen Direktors des dänischen Kunstindustriemuseums in Kopenhagen Professor Pietro Krohn ist der bisherige Bibliothekar des Museums Emil Hannover zum Direktor ernannt worden.

❊

Wilhelm Bode und Jan Veth wurden Ehrendoktoren der Universität Amsterdam anlässlich der Rembrandtfeier. H.

❊

DIE ST. MICHAELIS-KIRCHE IN HAMBURG

Seitdem der grosse Brand von 1842 einen erheblichen Teil der Stadt vernichtete, hat Hamburg kein so verheerendes Feuer wieder gesehen, als dasjenige, dem am 3. Juli die ehrwürdige St. Michaeliskirche zum Opfer gefallen ist. Sie war die besondere Lieblingskirche aller Bürger und mit ihr war auf das unzertrennlichste verknüpft die Erinnerung an den Baumeister Ernst Georg Sonnin, dessen Persönlichkeit die der übrigen zeitgenössischen Baukünstler in solchem Masse überragte, dass man ihn nach heutigem Volksglauben am liebsten als Urheber aller Bauten jener Zeit ansehen möchte.

Nach den in der Allgem. Dtsch. Biogr. Bd. 34, Leipzig 1896, von Pastor D. Bertheau zuverlässig berichtigten neueren Forschungen ist Sonnin am 10. Juni 1713 in Quitzow, einem Dorfe nahe bei Perleberg, als Sohn eines Predigers geboren, der mit dem Konrektor Johann Cruse in Altona befreundet war. So kam es, dass Sonnin 1725, als sein Vater gestorben war, gerade dessen Lateinschule bezog und dort freien Unterricht erhielt. Seine Pension fand er bei dem Töpfermeister Behn in Altona, mit dessen Lehrling Cord Michael Möller er eine Freundschaft schloss, die für sein ganzes Leben bestimmend werden sollte. Nach rühmlichem Abschluss der Schule studierte Sonnin in Halle und Jena erst Theologie und später Philosophie und Mathematik, wurde dann in Hamburg Lehrer und richtete eine optische Werkstatt ein, beschäftigte sich mit Feldmessen und kam dadurch seit seinem 36. Lebensjahre endlich dazu, sich ausschliesslich der Baukunst zu widmen. Hierbei gab ihm sein mathematisches Wissen die gediegenste Unterlage für einen guten Konstrukteur, während er den künstlerischen Teil der Aufgabe im Verein mit seinem Freund Möller gerecht wurde, der zeichnerisch und ornamental in hohem Masse begabt gewesen ist.

Der Auftrag für den Bau der St. Michaeliskirche wurde ihm auf Empfehlung des Generalleutnants Pauli erteilt, der als Gutachter der Brandstätte der ehemaligen alten 1750 durch einen Blitzstrahl eingeäscherten St. Michaeliskirche aus Hannover hergerufen war. An seine Seite stellte man den Baumeister Prey, der 1743 bis 1747 die St. Georger Kirche erbaut hatte. Eine Trennung der beiderseitigen Leistungen ist heute nicht mehr möglich. Da Sonnin aber erst am 8. Juli 1794 im Alter von 81 Jahren gestorben ist, alle seine Mitarbeiter daher um lange Zeit überlebt hat, sie auch als Mensch alle bei weitem überragte und da er sich während seines langen Lebens ferner um ausserordentlich viele Angelegenheiten des allgemeinen öffentlichen Wohles in sehr hohem Masse verdient gemacht hat, endlich auch, weil er, wie einhellig berichtet wird, geradezu alles verstanden und selbst gekonnt hat. So entspann sich allmählich der Nimbus um ihn, durch den sein Name in der Stadt auch heute noch volkstümlich ist. Mit besonderer Vorliebe werden die Geschichten, die Reinke, Benzenberg u. a. von ihm berichten, auch heute immer noch wiederholt. Wenn

es darin aber heisst, dass er sein eigener Schuster, sein Hutmacher, sein Schneider und was sonst nicht alles in eigener Person gewesen sei, so muss dies immer nur dahin verstanden werden, dass es ihm zeitweise von Bedeutung war, Front zu machen gegen die lästigen Einengungen und Beschränkungen der Zünfte und seinen Freunden zu zeigen, dass er ein freier Mann war und sie anzueifern, sich auch ihrerseits loszumachen von Vorschriften, deren Erfüllung von den Zunftgenossen nur gefordert wurde, um längst überlebte Rechte noch eine Zeitlang künstlich aufrecht zu erhalten.

Eigenartig, wie hiernach der Baumeister war, gestaltete sich auch sein Hauptwerk, die grosse St. Michaeliskirche. Die Grundmauern der ehemaligen alten Kirche wurden wieder benutzt, aber durch grosse Ausbauten formte er das frühere Langhaus zu einer Kreuzkirche um und während ersteres im Innern durch Säulenstellungen ein dreischiffiger Bau war, erreichte Sonnin durch Fortlassung aller Mittelpfeiler einen völlig ungeteilten Zentralkirchenraum. Überdeckt in der Mitte mit einem bis zum Kehlgebälk des Mansardendaches reichenden Muldengewölbe, dessen ungewöhnliche Höhe um so wirksamer zur Geltung gebracht wurde, als die Gewölbe der Kreuzflügel unterhalb der Trauflinie lagen. Der reiche Rokokoschmuck aller Flächen dürfte von Möller komponiert sein, der bis zum Abschluss des Baues stets an der Seite Sonnins geblieben ist.

Mit diesem Ausbau der Kirche war erreicht, dass von mehr als 2000 Plätzen aus der auf der Kanzel stehende Prediger unbehindert gesehen werden konnte und die Folge ergab, dass dieses ungeheure, ganz aus Holz geschalte und mit Gips verputzte Gewölbe dem Innenraum auch eine ganz unvergleichliche Akustik gesichert hatte. Von ungefähr 4 Meter über dem Fussboden der Kirche an war der Innenraum umzogen von grossen Emporen, deren äussere Linie der Kreuzform nachgefühlt war. Trotz ihrer Grösse machten diese Emporen, die nahezu 700 feste Plätze enthielten nirgends den Eindruck einer durch Willkür erfolgten Zutat, sondern sie bildeten überall einen organischen Bestandteil der Kirche, die man sich gar nicht ohne Emporen hätte denken können. Die beiden Seitenräume neben dem Altar waren durch Saaleinbauten ausgefüllt, über denen sich weiter oben offene Galerien bildeten. Westwärts befand sich noch ein zweiter fast 9 Meter oberhalb des Fussbodens beginnender Emporeneinbau, über dem dann die Orgel angeordnet war. Zu dieser hatte der literarisch bekannte Legationsrat Mattheson einen Fond von 52800 Mark geschenkt, und ihr ausserordentlich reich entwickelter und von Engeln bekrönter Prospekt darf vielleicht als höchster Glanzpunkt des ganzen Innern bezeichnet werden. Einzig in ihrer Art war aber auch die in Kelchform entwickelte Kanzel und der Altaraufbau, der sich in zwei Säulenordnungen bis auf 19 Meter Höhe erhob und das berühmte Auferstehungsbild von Tischbein d. Ä. enthielt.

Im Äussern war die Kirche einfacher gehalten. Über einem Granitsockel erhoben sich rote Backsteinflächen, die von Sandsteingesimsen begrenzt wurden. Nur die beiden Hauptportale mit dem nördlichen und südlichen Mittelgiebel zeigten eine reichere Ausbildung und frei vortretende Säulenstellungen. Der Turm war bis oben über dem Dachfirst der Kirche gemauert und ist aus Geldmangel lange Zeit mit einem Notdach abgedeckt geblieben. Sonnin wünschte immer, ihn wenigstens noch um ein reichlich 20 Meter hohes gemauertes Geschoss zu erhöhen. Nach langen Erwägungen ist aber 1777 doch beschlossen, schon gleich über dem Hauptgesimse mit dem hölzernen Helmbau zu beginnen, der dann oberhalb in eine freistehende Säulenhalle aufgelöst und mit der herrlichen Kuppel bekrönt gewesen ist, die schnell das Wahrzeichen der Stadt wurde. Die Grössenverhältnisse des Turmes waren ausserordentlich bedeutend. Unten hatte derselbe eine Breite und Tiefe von 20 Metern und ca. 5,5 Meter starke Mauern. Der Helm setzte sich mit 15 Meter im Geviert auf, die Kuppel hatte noch einen Durchmesser von 10 Meter und die Helmspitze erreichte eine Höhe von 131,56 Meter. Das Hauptgesimse des Turmes war aus Holz konstruiert und von seiner Grösse gewährt die Thatsache eine Vorstellung, dass man in dem Hohlraum zwischen Sima und Hängeplatte vollkommen aufrecht um den Turm herumgehen konnte.

Sowohl das ganze Dach, wie auch der grosse Turmhelm sind mit Kupferplatten bekleidet gewesen, für deren Instandhaltung die Verwaltung keine Kosten gescheut hat. So war gerade in den letzten Jahren erst ein Teil des Kirchendaches völlig neu eingedeckt und auch jetzt wurden wieder Reparaturen am Innern vorgenommen. Gleichzeitig sollten die Zifferblätter der Turmuhr neu vergoldet werden. Durch irgend einen unglücklichen Zufall beim Löten ist das Feuer in dem 46 Meter über Terrain belegenen Turmboden entstanden und hat sich gleichzeitig, wie vermutet wird, durch herabgeleckte brennbare Flüssigkeit nach oben und unten verbreitet. Anfangs ist natürlich nur ersteres bemerkt, worauf die Arbeiter den 60 Meter über Terrain stationierten Beamten der Berufsfeuerwehr zur Hilfe herabriefen und mit ihm aus den auf dem Turm stehenden grossen Wasserkübeln das Feuer erstickten. Als sich dann aber zeigte, dass auch unterwärts noch Gefahr drohte, lief der Wächter sogleich wieder hinauf nach seinem Apparat und telegraphierte um 2 Uhr 22 Min. nach der Hauptfeuerwache. Fast unmittelbar darauf sind drei Züge der Feuerwehr zur Stelle gewesen und die Mannschaften des ersten Zuges haben auch auf dem 7. Boden noch ihre Schläuche in Thätigkeit gesetzt. Schnell entwickelte sich nun aber wieder das obere Feuer und griff so rapide um sich, dass es dem Wächter nicht einmal mehr möglich gewesen ist, seinerseits wieder hinunter zu kommen, während sich die Feuerwehrleute über den Kirchenboden zurückzogen, als sie bemerkten,

dass die Schläuche hinter ihnen abbrannten. Hier haben sie die an allen Verbindungsstellen zwischen Turm und Kirchendach vorhandenen schmiedeeisernen Türen auch wieder geschlossen. An der einen Stelle aber, wo das Hauptgesimse des Turmes den First des Kirchendaches durchschnitt, war eine Öffnung vorhanden, die dem Bauwerk zum Verhängnis geworden ist, denn von hier aus scheinen die Flammen schon in diesem Stadium des Brandes einen Weg nach der Kirche selbst gefunden zu haben.

Während sich die Feuerwehr nun unter diesen Umständen auf den Schutz der naheliegenden Häuser beschränken musste, griff der weitere Brand mit einer Schnelligkeit um sich, der jeder Beschreibung spottet. Mehr und mehr schmolz die Kupferbekleidung am Turm herab, sein ganzes Gespärre stand der vor Schreck erstarrten tausendköpfigen Menge von Zuschauern kurze Zeit durchsichtig und glühend vor Augen und schon um 3 Uhr 7 Min. stürzte der ganze Turm in sich zusammen.

Nach diesem furchtbaren Ereignis war an ein Eindämmen des Feuers im Kirchendach selbstverständlich auch nicht mehr zu denken. Die weit freitragenden grossen Binder vereinigten hier ungeheure Holzmassen in sich und gaben dem fortschreitenden Brand so furchtbare Nahrung, dass auch das ganze Dach und mit ihm das Gewölbe der Kirche um 4 Uhr 10 Min. schon zusammenstürzte, die unvergleichliche Orgel und alle anderen Kunstschätze zerstörend und unter sich begrabend. Furchtbar wüteten die Flammen im Innern, die Glasscheiben zerbarsten, die starken schmiedeeisernen Fenster verbogen sich zusehends und der ganze Kalkputz löste sich völlig von den Wänden ab, so dass die Ruine überall nur die kahlen Mauern zeigt.

Ratlos standen dicht gedrängt die Bürger der Stadt und verfolgten das furchtbar schöne Schauspiel, mit dessen weiterer Entwickelung immer mehr der umliegenden Häuser teils durch die strahlende Hitze, teils durch das Flugfeuer in Brand gerieten. Vereint mit den Kirchenbeamten hat Herr Direktor Brinckmann das möglichste zu retten versucht, was in der Eile herausgebracht werden konnte. Persönlich ergriff er das Silberzeug des Altars. Kräftige Männer trugen den in Italien aus Marmor gefertigten kunstvollen Taufstein glücklich ins Freie. Der eiserne Gotteskasten und einige Bilder und Wappentafeln sind ebenfalls gerettet. Nach dem Brande ist natürlich noch alles das in Sicherheit gebracht, was, wie eiserne Gitter und dergleichen, irgend wie auf Kunstwert Anspruch erheben kann.

Unwiederbringlich verloren aber bleiben die Kirche und der Turm selbst, die, so wie sie dastanden, sicher nie wieder aufgebaut werden können. Denn abgesehen davon, dass sich die Herbeischaffung so schwerer Hölzer heutzutage fast unmöglich erweisen würde, so stehen dem Wiederaufbau in der alten Art gegenwärtig auch Gesetzbestimmungen entgegen, die Bauten so feuergefährlicher Art verhindern sollen. Dazu käme die Frage der Baupläne selbst. Alle diejenigen Risse, die seiner Zeit der Ausführung der Kirche zugrunde gelegen haben, sind bereits 1842 mit dem nicht geretteten Teil des Staatsarchivs zugrunde gegangen. Die für den Bau weniger in Betracht kommenden, aber als Studienmaterial bedeutsamen und baugeschichtlich wichtigen überaus zahlreichen Handzeichnungen Sonnins sind jetzt samt den Bauprotokollen mit dem Archiv der Kirche verbrannt. Der Anhalt, den die photographischen und zeichnerischen Aufnahmen gewähren, vervollständigt sich durch die erhalten gebliebenen Mauern der Kirche, so dass sich gewiss das Bauwerk bis in weitgehende Einzelheiten hinein rekonstruieren lassen würde. Fragen wir uns aber, wie dies geschehen soll, so zeigt sich bald, dass dies eine fast unlösbar schwierige Frage ist.

Gesetzt auch, dass die von so starker Hitze betroffen gewesenen Mauern noch als tragfähig befunden werden, rechtfertigt es sich, alle die zerstörten Sandsteingesimse herauszunehmen und durch neue zu ersetzen? Erreichen wir die Wiederherstellung derselben Kirche bei Verwendung eines eisernen Dachstuhls, eines Mauergewölbes und von Gipsgussornamenten an Stelle der freien Modellierung? Steht es zu erwarten, dass ein solches neues Bauwerk bezüglich der Akustik mit der früheren Kirche in Vergleich treten kann? Ja, wird es gelingen, die Formgebung der Einzelheiten so völlig derjenigen nachzuempfinden, die die Sprache des 18. Jahrhunderts war? Gerade in letzterer Beziehung darf sich auch der bedeutendste Künstler nicht vermessen, über seinen Schatten springen zu können. Blicken wir hin z. B. auf die Gotik, mit der in den sechziger Jahren die berufensten Männer bei wichtigen Restaurierungen ihr bestes eingesetzt zu haben vermeinten, so sehen wir, dass schon die nächste Generation alles als unecht, gekünstelt und fremdartig bezeichnet und bedauert, dass nicht die Wiederherstellung in besserer, dem Sinne der Zeit entsprechender Weise erfolgt ist! Anders würde es auch bei diesem Kirchbau schwerlich gehen. Gerade bei einem durch erhaltene Mauern u. a. nicht in voller Unabhängigkeit geschaffenen Werk, pflegt die Lösung doppelt schwierig zu sein, und um so mehr muss bei einem solchen die künstlerische Erfindung eine völlig freie und neue sein, da sich alles in den gegebenen Rahmen und dennoch in schöner Harmoie einordnen soll.

Allen diesen Gründen gegenüber aber steht der allgemeine Wunsch der Bevölkerung der Stadt, dass die Kirche genau wie sie war, Stein für Stein, wiedererstehen müsste; nur in diesem Sinne wurde auch, echt hamburgischer Thatkraft folgend, schon am ersten Tage nach dem Brande die Einsetzung einer aus 3 Mitgliedern des Senats und 6 Mitgliedern der Bürgerschaft bestehenden Kommission beschlossen, die wegen des Wiederaufbaues der Kirche in Beratung treten soll. Der Senat erwiderte auf diesen Antrag, dass er sich mit der Bürgerschaft und der gesamten Bevölkerung

eins fühle in den Schmerz über die verheerenden Wirkungen des furchtbaren Brandes und dass er es für eine Ehrenpflicht Hamburgs erachte, dafür Sorge zu tragen, dass die St. Michaeliskirche als das schönste und edelste Bauwerk der Stadt baldigst neu wieder so, wie sie den Hamburgern ans Herz gewachsen sei, aus der Asche erstehe.

Möge diese wichtige Kommission die richtigen Mittel finden, dann werden wir bald über die Ergebnisse ihrer Beschlüsse und über den Bau der neuen St. Michaeliskirche in Hamburg berichten können.

Julius Faulwasser

❈

AUS WIEN

Die Galerie Miethke weiss noch knapp vor Thorschluss das Interesse unserer Kunstfreunde zu fesseln: sie führt in der Dorotheergasse Arbeiten von Thomas Theodor Heine und am Graben solche des russischen Malers Nikolai Konstantinowitsch Roerich vor.

Heine zeigt sich nur zu einem geringen Teil als Zeichner. Er hat weit mehr Bilder geschickt, die, einem Zeitraum von fünfzehn Jahren angehörend, seine Entwicklung als Maler verfolgen lassen. Es haben manche mit Bedauern bemerkt, dass der Maler Th. Th. Heine von dem Zeichner allzusehr in den Hintergrund gedrängt worden sei. Ob dies der Fall ist und beklagt werden müsste, sei hier nicht weiter geprüft, sondern nur festgestellt, dass sich Heines Malerei entscheidend änderte, seitdem er für den „Simplizissimus" zeichnet. Es sind hier Bilder vom Beginn der neunziger Jahre, wie der „Angler" und die „Holzhacker", die zu dem Besten gehören, was damals in Deutschland, selbst von Liebermann und Uhde, gemalt wurde; daneben bestehen Porträts wie das Herrenbildnis mit dem merkwürdig ornamentierten Hintergrund und das Bildnis eines dachauer Mädchens unter Weidenzweigen, die, an Holbein geschult, doch erkennen lassen, dass sie in der Nähe Leibls gemalt sind. Dann geschieht die Wandlung. Die unheimlich erotische „Versuchung" aus dem Jahre 1895 ist das erste Bild, das den Einfluss des zeichnerischen Stils zeigt. An Stelle der virtuos auf Impression gemalten Arbeiten, voller Reize feinster Valeurs, folgen nun, zumeist in recht dünner Tempera, die flächigen, auf Silhouettenwirkung gestellten Kompositionen der letzten Zeit: der „Dichterling", „Europa", die „Lämmchen", der „Kampf mit dem Drachen". Und in dieser neuen Art dieselbe Vollendung wie in der früheren, die gleiche wunderbare, scharfe und doch zarte Intelligenz. Schliesslich beweist Heine in einer Figur des Teufels, eines jener wahnsinnig komischen Gesellen, die er erst geschaffen, dass es einfach nur an seinem Willen liegt, auch ein genialer Plastiker zu sein.

Nikolai Konstantinowitsch Roerich bietet eine litterarische Kunst. Das Wort ist hier nicht in dem schlimmen Sinne gebraucht, als herrsche der Gedanke vor der Form. Aber es macht klar, dass Roerich etwas mitteilen will, was sich durch die Form nicht vollends ausdrücken lässt, dass sein Thema auch schon als Rohstoff, abgesehen von seiner malerischen Umsetzung, gewisse Stimmungen in uns wecken soll. Roerich liebt die mythische Frühzeit seines Volkes und schildert Russlands älteste Geschichte. Er zeigt Slaven auf dem Dniepr, ehe sie den mit Zelten und Götzenbildern bedeckten Strand verlassen und auf ihren Wikingerschiffen ausfahren, zeigt eine in der primitiven Art alter Stiche komponierte „Seeschlacht": zwischen blauen, eiligen Wogenkämmen ein rotes Gewimmel abenteuerlicher, mit gepanzertem Kriegsvolk angefüllter Fahrzeuge; bernsteingelb ist der Himmel. Dann sieht man Krieger in kostbaren Gewändern zum Turnier ausreiten, in Tierfelle gehüllte Zauberer allerlei dunkles Handwerk üben, murmelnde Priester in einem von Gold, Mosaiken und Glasgemälden düster erglänzenden Dom sich zum Konklave vereinen und in der an Türmen und Seen reichen himmlischen Stadt weisse Engel einen leuchtend blauen Stein hüten. Es ist die geheimnisvolle altrussische Welt der Kämpfe und Legenden, archäologisch treu und in einem Stil gestaltet, der gleich stark von den Vereinfachungen moderner Dekoration wie von den Formeln byzantinischer Kunst durchsetzt ist. Man denkt an die unvergessliche Ausstattung, die ihrem Zarenstück die moskauer Schauspieler gaben. Und wie raffiniert modern diese fernste Vergangenheit empfunden ist, beweisen die den genannten Bildern in der künstlerischen Gesinnung durchaus verwandten Zeichnungen Roerichs zu Maeterlincks Märchenspielen.

Hugo Haberfeld

❈

PARISER AUSSTELLUNGEN

I

Die Frühjahrsausstellung der Société des Artistes Indépendants, die in den Räumen der unmittelbar an der Seine gelegenen ehemaligen städtischen Gewächshäuser stattgefunden hatte, war natürlich dank dem Prinzip vollkommener Juryfreiheit von ganz ausserordentlicher Buntscheckigkeit. Während man in nicht wenigen der unzähligen Bilderkabinette den Eindruck gewann, als ob man in den Räumen eines altväterlich-konservativen Kunstvereins oder in dem Geschäfte eines Bilderhändlers umherwandelte, der, aller Modernität und jeglichem Fortschritte abhold, einzig mit dem auf das Süssliche und Banale gerichteten Spiessergeschmack rechnet, — traf man in anderen Teilen der Ausstellung auf eine Menge von Künstlern, die unter Verachtung alles Konventionellen sich im Schweisse ihres Angesichts um die Bewältigung der schwierigsten Licht- und Luftprobleme oder reinmalerischer Aufgaben bemühten.

Was den gegenständlichen Inhalt der Ausstellungsobjekte betrifft, so kam dem Besucher das starke Über-

wiegen der Landschaft und auch des Stilllebens zu Bewusstsein. Das Figurenbild war vorwiegend durch Porträts, durch Darstellungen aus dem pariser Strassenleben, durch Schilderung provinzialen und bäuerischen Treibens sowie durch Akte vertreten, welch letztere jedoch nicht so zahlreich waren, wie man von pariser Ausstellungen gemeinhin zu erwarten pflegt. Unter diesen zum Teil lebensgrossen Aktmalereien befand sich keine, die es an Wucht und temperamentvoller Frische mit gewissen deutschen Arbeiten aufnehmen konnte. Die Historie und das kirchlich-religiöse Gemälde, die Armeleutmalerei, das tendenziöse Arbeiter- und soziale Bild, sowie die Darstellung kriegerischer Ereignisse fehlten nahezu vollständig. Ebenso waren auch das phantastische Genre, die Idylle und das mystisch-symbolische oder allegorische Ideenbild nur durch vereinzelte Exemplare vertreten, die in Erfindung und Gestaltung nur wenig Selbständigkeit verrieten. Unter den humoristisch-karikaturistischen Zeichnungen erfreute manches Wohlgelungene und Ergötzliche.

Wenn ich nun zu den Einzelleistungen übergehe, so möchte ich die neoimpressionistischen Signacschen Landschaften aus Marseille und Venedig hervorheben, die in der Nähe durch die pedantische Regelmässigkeit, mit der die bunten Farbtupfen in einer dem Zustandekommen einer Illusion entgegenarbeitenden Weise nebeneinander gesetzt sind, befremden, die aber aus einer allerdings sehr beträchtlichen Ferne, mit etwas blinzelnden Augen betrachtet, eine grosse Raumtiefe gewannen und den Eindruck vibrierend bewegten, hin und her flutenden Wassers vermittelten. Im übrigen glaube ich, dass die von Signac und seinen Genossen angestrebten Wirkungen auch durch eine etwas freiere Technik zu erzielen sein dürften, wie er sie in seinen mitausgestellten zwei kleineren Skizzen angewandt hat. Mit welchen Gefahren diese doktrinäre neoimpressionistische Geduldstechnik verknüpft ist, führen auf das deutlichste ihre Übertreiber und Vergröberer vor Augen, deren in der Ausstellung befindliche Werke wie kunstgewerbliche Dekorationsstücke anmuteten.

Unter den pointillistischen Schöpfungen Luces erschien das ungemein farbige Notre Dame-Bild als das schönste. (Beherrschende Farbe: Blau; von der Seite her goldige Beleuchtung; Bäume rot-violett; Himmel in Hellgelb und Blaugrün, mit rötlich violetten Wolken.) Die neoimpressionistischen Sachen von Cross zeigten nicht die feine Abstufung der Signacschen Bilder; sie wirkten härter. Von den sehr farbensatten Pietschen Marktscenen wurde eine vom französischen Staate angekauft. Recht gut waren die in den verschiedensten Techniken ausgeführten Tierstücke von Vieillard.

Von Vuillard waren drei Arbeiten da, von denen indessen nur das Interieur wegen der Feinheiten in der Lichtbehandlung hervorragte.

Von den Ausländern, die zum Teil in der Seinestadt leben, wurde die Ausstellung sehr reichlich beschickt, und es befanden sich unter ihren Einsendungen verhältnismässig viele, denen hohe künstlerische Qualitäten zugesprochen werden mussten. An erster Stelle waren zu nennen: der Russe Anitschkoff mit seinen von schwermütiger Poesie erfüllten Winterlandschaften aus Nordrussland; der Belgier van Rysselberghe, der in der Signacschen Technik einige Landschaften, ein paar vortrefflich gezeichnete und modellierte lebensgrosse weibliche Akte (Haar, Kleid und Blumenwerk auf dem Hintergrundsvorhang ein klein wenig freier behandelt), sowie das Bildnis einer grauhaarigen Dame ausstellte; der Münchner Palmié mit seinen Winterstimmungen und seiner Meeresbrandung; und endlich viertens der Engländer Bloomfield mit seiner lebensgrossen Männergestalt und dem Bildnis einer kleinen Tänzerin. Munch sandte einige gute lithographische Porträts, von denen ich das van de Veldes am besten fand, sowie ein paar Ölbilder (zwei Landschaften, eine Männergesellschaft am Tisch). Die gespachtelten meist nur skizzierten Sachen des Amerikaners Slade berührten angenehm. Die Lübeckerin Fräulein Slavona zeigte einige flottgemalte etwas schwerfarbige Stillleben. Nicht schlecht waren auch die langgesichtigen Damen und Akte des Schweizers Gsell. Die Polin Kozniavska malt ihre recht guten Bildnisse fast ebenso wie ihre bekannte Landsmännin Boznanska. Der Kopenhagener Chrismas zeigte wohlgelungene Lichteffekte. Von dem berliner Neoimpressionisten Curt Herrmann sah man einige Stillleben. Eins der ganz wenigen Armeleutbilder der Ausstellung war die tüchtig gemalte Auswandererfamilie des Polen Pilichowsky.

II

Der diesjährige Salon der Société Nationale im Grand Palais hatte seinen wesentlichsten Reiz in der kleinen Gedächtnisausstellung für den unlängst verstorbenen französischen Meister Eugène Carrière. Eine umfassende Vorführung der Werke dieses sympathischen Künstlers soll später in den Räumen der École des Beaux-Arts stattfinden. Die stofflich sehr mannigfaltige Sonderausstellung von alten und neueren Arbeiten Gustave Colins enthielt manches beachtenswerte Stück. Einem besonders starken Interesse begegnete das vielbesprochene Freilichtbildnis unsres Kaisers von dem Deutschen Felix Borchardt, dem die Bewältigung der undankbaren und schwierigen koloristischen Aufgabe — der Kaiser steht vor einem blau-rosigen Wolkenhimmel in einem von der Sonne beschienenen grünen Jägerrock auf heidekrautüberwachsenem Berggipfel — im ganzen gar nicht übel gelungen ist. Als psychologische Charakteristik jedoch vermochte dies Kaiserbildnis nur wenig zu befriedigen, da es, zumal in den Gesichtszügen, allzusehr der individuellen und intimeren Ähnlichkeit ermangelt. Echt französisch muteten die vielleicht etwas äusserlichen, aber durch grosse Feinheit des Farbengeschmacks und Sicherheit der Zeichnung hervorragenden Porträts A. Besnards an: der französische Gesandte

in Rom und die — in der Modellierung sehr flache — Freilichtgruppe der Frau M. mit ihren Kindern. Auf dem Boldinischen Damenterzett sind die beiden in affektiertester Pose abkonterfeiten Komtessen lediglich Produkte einer eiskalten Virtuosität. (Die Dame in Grau-Schwarz ist weit besser.) Ausserdem waren noch als mehr oder minder gute Porträtisten zu nennen: Lavery (etwas nüchtern), Dagnan-Bouveret (allzu glatt), Woog, Carolus Duran, Boznanska (fein, aber allzu grau und schmuddelig), Cottet (sehr schwärzlich) Darmesteter, De Scevola, Smeers, Louise Breslau u. a. Von A. Roll sahen wir einen kräftig gemalten Dragoner zu Pferde. Frisch und lichtvoll, doch ein wenig roh in der Technik wirkte die Kindergruppe von L. Simon. Sehr lebensvoll und von grosser Plastik waren die Scenen aus dem arabischen Leben von Dinet.

III

Der kolossal reich beschickte Salon der Société des Artistes Français in der andern Hälfte des Grand Palais erhielt sein hauptsächlichstes Gepräge durch die grosse Zahl der riesenhaften dekorativen Panneaux sowie durch die Porträts, Akte, militärischen Scenen und grossformatigen Blumenstücke. Unter den grossenteils auf staatliche oder städtische Bestellung ausgeführten Panneaux erschienen die von Henri Martin herrührenden Dekorationen für das Kapitol zu Toulouse (Spaziergänger im abendlichen Sonnenlicht, Feldarbeiter usw.) als die künstlerisch wertvollsten. Von Rochegrosse wurde man in einem sehr umfangreichen Gemälde, dessen Malerei nicht ganz auf der Höhe seiner älteren Arbeiten stand, mit einer „Die rote Lust" betitelten wildleidenschaftlichen Darstellung menschlicher Bestialitäten bekannt gemacht. Sehr viel Beachtung fanden die gelbe Bäckerei von Bail und die amüsante Satire von Léandre „Das Leben des Malers". Von Cope war der höchst würdevoll dasitzende Lord-Mayor ausgestellt. Bildnisse von Bonnat, Lefebure, Styka, Pinta, Laszlo, Walter Thor, Röbbecke, Bouché-Leclercq waren unter den nennenswerten.

J. Lubarsch

❖

EIN JAHRHUNDERT DEUTSCHER KUNST

Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775 bis 1875 in der königlichen Nationalgalerie Berlin 1906. Auswahl der hervorragendsten Bilder mit einleitendem Text von Hugo von Tschudi. München. Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. 1906.

Die grosse Bilderschau über die deutsche Malerei des verflossenen Jahrhunderts trug zur Enttäuschung der ästhetischen Genüsslinge und Feinschmecker einen vorwiegend wissenschaftlichen Charakter. Es sollte Material zu einer neuen Fundamentierung der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts herbeigeschafft werden; selbst die klar Sehenden wollten es sich und den andern beweisen, dass der gesundeste Teil der künstlerischen Produktion jenes abgeschlossen hinter uns liegenden Zeitraumes nicht unter der Fürsorge der staatlichen Bildungsanstalten, der Akademien, sondern in freier Selbständigkeit, meist im Gegensatz zu der von Staat und Publikum offiziell anerkannten Kunstnorm geschaffen worden ist. Bei der Sichtung des ungeheuren zuströmenden Materials ergab es sich wieder einmal, dass in den weitaus meisten Fällen die Ecksteine der historischen Entwickelung auch die vorzüglichsten Leistungen der Kunst waren. Es wird, scheint mir, der gar nicht vorhandene Gegensatz zwischen dem entwickelungsgeschichtlich und dem, wie man sagt, rein künstlerisch Wertvollen nur von jener kleinen Clique der Unbelesenen aufrecht erhalten, die ihre Unbelesenheit gerechtfertigt zu sehen wünschen.

Dem wissenschaftlichen Charakter der Ausstellung sollten auch die Publikationen entsprechen. Es war eine Notwendigkeit, die so mühsam zusammengesuchte Denkmälermasse in extenso abzubilden. Die Firma Bruckmann, geschult durch die bibliographische Verewigung der meisten grossen retrospektiven Ausstellungen während der letzten Jahre, hat sich auch dieser Aufgabe unterzogen. Wenn der äusseren Herrichtung nach dies neue Werk mit den Prachtpublikationen, etwa mit den „Meisterwerken der Ausstellung altniederländischer Kunst in Brügge 1902" nicht wetteifern kann, so muss zugegeben werden, dass für den um soviel geringeren Preis etwas Würdiges geleistet worden ist. Der in jenen Werken gewählte vornehme Lichtdruck ist hier durch die plebejische Autotypie ersetzt, die aber auf dem stark glänzenden Papier bei sorgfältigem Druck hinreichend scharfe Abbildungen geliefert hat. Sehr angenehm stechen die etlichen Mezzotinti hervor mit ihrer wohlthuend stumpfen Oberfläche und den klaren Schattenpartien.

Die Schwierigkeit, in einem noch handlichen Bande eine möglichst grosse Anzahl von Gemälden zu reproduzieren, ist durch das sehr verschiedene Format der Abbildungen gelöst worden. Allein ein allzu sparsames Umgehen mit dem Raume hat eine Reihe von Kunstwerken auf ein Format reduziert, wodurch gelegentlich das schöne Werk das Aussehen des ersten besten Auktionskataloges bekommt. (S. 13, 52, 140, 183, 200, um einige Beispiele zu geben.) Nicht immer ist eins der wichtigsten Prinzipien bei Anordnung solcher Bilderwerke beobachtet worden: durch das Format der Abbildung keine gar zu falschen Vorstellungen von den realen Maassen des Kunstwerkes zu erwecken. Eine Schinkelsche Landschaft, die im Original 1,31 : 0,51 misst, durfte nicht auf 0,165 : 0,06 reduziert, das Intérieur von Peter Schwingen musste bei den Originalmaassen von 0,44:0,56 nicht in der Grösse 0,14 : 0,185 abgebildet werden. Diese allzu grosse Willkür des Maassstabs empfinde ich als den hauptsächlichsten Mangel der Publikation.

Hugo von Tschudi hat die Auswahl der Kunstwerke

vorgenommen. Sie zeugt von dem klaren Überblick, den sich der Hausherr über seine Gäste verschafft hat. Man hat den Eindruck, als sei alles aufs sorgfältigste durchgeprüft und erwogen. Für mich gehört es zu dem Anreiz des Buches, dass trotzdem soviel Subjektives, ein so stark ausgeprägter persönlicher Geschmack und jenes, wie es scheint, unerlässliche Mitmachen der raffiniertesten ästhetischen Mode mitbestimmend am Werke waren. So oft man zum Widerspruch gereizt wird, dass dieses und jenes in der Auswahl der „hervorragendsten" Bilder figuriert, man stösst immer auf anregende Argumente, nie auf Schulmässiges, Programmstarres, Launenhaftes oder auf „blinde Meinung". Eher gelegentlich auf einen preziösen Schnörkel oder auf eine kleine Ungeduld und Lieblosigkeit. (Siehe die Rubrik 1 mit den einförmigen Chodowieckis, der etwas beschränkten Auswahl von Graff und den Wachsfigurenporträts Goethes, Schillers und der Königin Louise von Kügelgen.)

Das angenehm Subjektive zeigt auch die Aufteilung des Stoffes in neun Rubriken. Die erste lautet etwas allgemein: Nach 1800, und umfasst die glänzende Folge der Bildnisse von Zopf bis Biedermeier, die Werke der Nachahmer von Mengs und Carstens sowie die von Goethes Bannfluch unberührt schaffenden Nazarener. Die Abteilungen 2—8 geben die Arbeiten der einzelnen lokalen Kunstschulen. Hier wird die kleinbürgerliche Geschlossenheit Hamburgs und das romantische Dresden mit Caspar David Friedrich im Mittelpunkt einen unverlierbaren Zuwachs zu der bisher gültigen heiligen Trias Düsseldorf, München, Berlin fürderhin bilden.

Locker und unorganisch scheint die letzte Abteilung mit dem Kennwort „die neueren Meister" angefügt. Man hätte die darin vertretenen Künstler ohne Schwierigkeit einer der vorhergehenden Rubriken einordnen können. Thoma und Trübner hätten sehr gut dem „westlichen Deutschland", Leibl und sein Anhang den Münchenern, Liebermann in historisch treuer Gefolgschaft eines Krüger und Menzel den Berlinern zugewiesen werden können. Für die drei grossen Romanisten Feuerbach, Böcklin und Marées hätte sich ganz natürlich eine neue geographisch abgezirkelte Kolonie, etwa „Deutsche in Rom", anfügen lassen.

Allein v. Tschudi, indem er diese Meister von dem allgemeinen lokalgeschichtlichen Zusammenhang losriss und ihnen eine so exponierte und gewissermassen krönende Stellung gab, wollte augenscheinlich mit ihren Werken das Fazit der ganzen Ausstellung ziehen. Er that wohl daran, litterarisch und theoretisch den gleichen Vorstoss mit ihnen zu wagen, den er schon praktisch durch die Anordnung der Ausstellung in Scene gesetzt hatte. Wer die drei Geschosse der Nationalgalerie in jenen denkwürdigen Monaten Februar bis Juni 1906 durchwanderte, der musste den Eindruck gewinnen, als sei die gesamte deutsche Produktion Anlauf, Vorbereitung und Entwickelung auf jene Meister hin gewesen.

Ob dies Ergebnis sich mit der historischen Wahrheit deckt, steht noch dahin. Die so überaus klug geschriebene Einleitung v. Tschudis lässt diese Frage wohlweislich beiseite. Gerade die eingehende Vertrautheit mit dem umschichtigen Material, der Reiz des Neuen, Überraschenden, die Befangenheit des für die Opposition Eintretenden mahnten zur Vorsicht. v. Tschudi hütete sich wohl, „die Erkenntnis vorwegzunehmen, für die die Jahrhundertausstellung zwar den Grund legte, zu deren Ausbau es aber noch einer weiteren eingehenden Forscherarbeit bedarf". Nur latent, durch die Anordnung des Stoffes stellte er das bisher für ihn gewonnene Resultat zur Diskussion. Auch da wird zu ihrer Zeit die Entscheidung fallen, die grosse, unumstössliche, nach dem Gesetz, das Hans von Bülow einmal formuliert hat: „Bekehren thut man keinen — Überleben heisst die Parole."

Die 30 Seiten dieser einleitenden Betrachtungen sind das Muster eines historisch-kritischen Versuches über die Jahrhundertausstellung. Dieser kühle, ironisch über dem machtlosen Pathos der Schriftgelehrten erhabene Ton, die Gelassenheit des Urteils, die aristokratische Zurückhaltung der Anerkennung, diese höchst unsentimentale Bevorzugung des Kunstwerkes vor dem Künstler mag für einen oder den andern, der mit dem Thränenkrüglein der Begeisterung hantiert, an Snobismus streifen. Ich finde etwas Herrscherliches darin und lasse es mir gefallen, Blechen z. B. als eine „beunruhigende Erscheinung" abgethan zu sehen, oder Feuerbachs Nana verächtlich als „Schustersfrau" behandelt zu finden. Diese Art schafft Urteile, die sich in ihrer knappen Schärfe einprägen, und ist das beste Gegengift für die überhandnehmende Stimmungmacherei verzückter Kunstderwische oder stark gestikulierender Analytiker, deren Begabung bis zum Poeten nicht hingereicht hat. Dass gelegentlich auch bei v. Tschudi eine tote Phraseologie als bequemer Block stehen geblieben ist (vgl. bei Lenbach S. XXXIII), wird ihm keiner verübeln, der weiss, was es besagen will, fast 450 Kunstwerke, wenn auch in Bausch und Bogen, zu charakterisieren.

Ein zweiter Band, den die verdienstvolle und energische Firma für den Herbst in Aussicht stellt, wird die sonstigen malerischen Kunstwerke der Ausstellung vorführen. Damit ist dann das gesamte wissenschaftliche Material dieser Veranstaltung geborgen. Ich hoffe, ihn seiner Zeit an dieser Stelle nicht minder empfehlen zu können als den vorliegenden, der so viele Vorzüge in sich vereint. Hans Mackowsky

❀

Der kürzlich verstorbene Alfred Beit vermachte aus seiner sehr wertvollen Sammlung dem Kaiser Friedrich-Museum in Berlin ein sehr schönes Doppelporträt von Reynolds und eine Bronzestatuette von Pollajuolo. Über das Schicksal der Sammlung selbst ist noch nichts bekannt.

VIERTER JAHRGANG, ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 14. JULI. AUSGABE AM 30. JULI NEUNZEHNHUNDERTSECHS
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.

WHISTLER. ALTE FRAU

Kunst und Künstler

REDAKTION: EMIL HEILBUT

VERLAG BRUNO CASSIRER

WHISTLERS RADIERUNGEN

VON

R. E. D. SKETCHLEY

Die öffentliche Meinung hat Whistlers Radierungen schneller gewürdigt als seine Malereien. Seine radierten „Nocturnos" wurden nie dermassen bekrittelt, um die Angelegenheit als eine Beleidigungsklage vor eine durch die Betrachtung eines frühen Tizian plötzlich zum Kunstverständnis herangebildete britische Jury bringen zu können, und die heftigen Schlachten der „gentle Art of making Enemies" haben mit Whistlers elf die Radierkunst betreffenden Lehrsätzen nichts zu thun, ebensowenig wie mit seiner Methode in der Meisterung der Nadel. Höchstens fanden einige Scharmützel statt, deren Fortführung in der „edlen Kunst, sich Feinde zu machen" den in einer günstigeren Zeit lebenden Kritikern zum Bewusstsein bringen kann, dass die Kritiker von 1880 recht schlecht waren. Denn sie sahen in der „venetianischen Serie" nur „unbestimmte erste Anfänge", und die Ausstellung der beiden „venetianischen Serien" und anderer Aetzungen und Arbeiten mit der kalten Nadel gab ihnen die thörichten Urteile ein, die von Whistler in dem berühmten „Mr. Whistler und seine Kritiker, ein Katalog" veröffentlicht worden sind. Das Motto dieses Schriftchens: „Aus ihrem eigenen Munde sollt ihr sie erkennen," hat seine Verwirklichung gefunden, man findet in dieser von Whistler besorgten Zusammenstellung der über ihn abgegebenen Kritiken zum Beispiel Seiten, wo Autoritäten ihr Urteil in folgenden Ausdrücken abgegeben und unterschrieben haben: „Zügellose Laune!" oder: „An ihnen ist wenig Empfehlenswertes ausser der Excentrizität ihrer Titel", oder: „Schreckliche Misserfolge". Das Unglücklichste hierbei ist, solche Urteile mit dem wunderbaren Ding, Genie, gepart zu sehen.

Uns, die wir in einer späteren Zeit leben, kommt die Zeit zu Hülfe. Der Eindruck von Whistlers Schaffen hat sich von selbst aufgedrängt. Die Beziehungen zwischen der Arbeit, als einem Ausdruck des Schönen, und dem Schönen, welches es ausdrückt, kreuzen sich jetzt beständig. So zeigt

WHISTLER, DIE SENFHÄNDLERIN

sich der Einfluss Whistlers in der glänzendsten sowohl als in der elendesten londoner Strasse, oder in der aufgehelltesten Dunkelheit der Städte bei Nacht, oder an der Themse, ganz so, als ob hierdurch deutlich eine Kunst vorausgeahnt würde, welche sogleich Anklang finden müsste. Und man versteht nur schwer, dass Whistlers Kunst nicht als selbstverständlich, nicht Ausdruck einer allgemeinen, unzweifelhaften Erkenntnis wirkte. Aber dass er, der Extravagante, der anfänglich Lächerliche, uns zu unserem Entzücken die Augen geöffnet hat, beweist, dass er ein Meister der Natur ist, „der Natur, die ihr wundervolles Lied dem Künstler allein singt, dem Künstler, der ihr Sohn ist, indem er sie liebt, ihr Meister, indem er sie versteht“.

Um sich eine Idee davon zu machen, was Whistler in seiner Kunst Neues schuf, sollte man mit dem Studium seiner Radierungen anfangen und sich dabei vergegenwärtigen, wie sie zu jener Zeit aufgenommen wurden, als er seine besten Werke schuf. Die Thatsache seines Alleinstehens hatte einen innigen Einfluss auf seine Kunst. In dem Grade wie er Widerstand fand, verschärfte sich seine reizbare Betonung der Individualität. Seine künstlerischen Ueberzeugungen und Theorien erreichten den Explosionspunkt, und wenn man zu behaupten berechtigt ist, dass der Unterschied zwischen dem Werte seiner Kunst und seiner Schriften am besten durch die Thatsache bewiesen wird, dass der Hauptzweck seiner Schriften war, die „Tölpel“ aufzuregen und zu provozieren, während seine Kunst in erster Linie dem Bedürfnis des Künstlers nach individuellem Ausdruck gehorchte, so ist doch die, durch den Mangel an Verständnis für seine Kunst, hervorgerufene Provozierung eine bildende Kraft in der späteren Entwicklung der Formen seiner Kunst gewesen. In derselben Weise wie seine Unterschrift sich änderte von dem „Whistler“ seiner ersten Radierungen zu dem seinem Monogramm entnommenen „Schmetterling“, in derselben Weise ging er allmählich von der deutlichen Verwirklichung des Charakters von Menschen und Sachen, welche die erste „französische Serie“ oder die „Themse-Serie“ bezeichnet, zu einem nur flüchtigen Hinwerfen der Grenzlinien der Objekte über, welches dann seine endgültige Methode im Wiedergeben der Erscheinungen wurde. In diesem allmählich sich entwickelnden Ausdruckswesen, in diesem Uebergange von der den Backstein und den Mörtel und die Textur wiedergebenden Methode seiner ersten Platten zu den kargen Andeutungen in seinen charakteristischsten späteren Radierungen kreuzt sich die Art eines sich dem Philistertum entgegenstemmenden Virtuosen mit einem Einfluss, der den wahrhaften und ausgezeichneten Künstler einen Weg von immer zunehmender Verwöhntheit nehmen lässt.

Diese beiden Reize arbeiten in oberflächlicher Uebereinstimmung nach einer immer grösseren Ausmerzung hin. Ebenso wie einige Züge in Whistlers

WHISTLER, STRASSE IN SAVERNE

WHISTLER, DIE THEMSE-POLIZEI

WHISTLER, ROTHERHITHE

späteren Werken seiner Aufgereiztheit gegen die „Tölpel" zugeschrieben werden müssen, feiert man in ihnen Whistler auch als einen Künstler, welcher nur seinen eigenen Weg ging. Nie verdunkelt ein Wunsch, seine Zeitgenossen zu bessern oder ihnen zu gefallen, die klare Bestimmtheit seines Gedankens. Durch nichts wurde der nervöse und bewegliche Lauf von Whistlers Gedanken gehemmt. Und der schreckliche Zerstörer des Wagemutes: die Sucht, populär zu werden, hatte bei ihm, wie schon gesagt, nur die Wirkung, ihn zu erbittern und zu Ausfällen zu veranlassen. Man kann daher keinen Unterschied zwischen den für ihn selbst, als Künstler ausgeführten Arbeiten und den gegen Bezahlung oder um der Popularität wegen ausgeführten machen. Von Whistlers erster im Wedmore katalogisierten Radierung bis zu der zuletzt ausgestellten — von 1857 bis 1893 oder später — ist er immer ein und derselbe ehrliche Künstler geblieben. Seine individuelle Ehrlichkeit fällt mit der künstlerischen zusammen und dies ist ein Kennzeichen des echten Meisters.

Die Aufeinanderfolge von Whistlers Radierungen ist wohlbekannt; es lässt sich dieselbe jedoch kurz angeben, bevor man die wechselnden, dennoch beständigen Charakterzüge der verschiedenen Perioden näher betrachtet. Die „französische Serie", welche aus dreizehn Radierungen besteht, einschliesslich des Titelblattes, welches den Künstler unter den Augen der unvermeidlichen Corona von Gamins bei der Arbeit darstellt, wurde im Jahre 1859 veröffentlicht und in einer kleinen Auflage von Delâtre gedruckt. In demselben Jahre verliess der Radierer, der damals fünfundzwanzig Jahre alt war, Paris, um nach London zu gehen, welches er schon vor fünf Jahren besucht hatte, und die Radierungen, welche die „Themse-Serie" bilden — diejenigen unter diesen sechzehn, welche Themse-Scenen darstellen —, sind das Resultat seines ersten Studiums des Antlitzes von London in diesem und den zwei oder drei folgenden Jahren. Einige wenige Probeabzüge der Serie wurden von Whistler gemacht, und Delâtre druckte andere, mit Ausnahme des etwas gewagten Drypoints der „Schmiede", welchen Whistler allein druckte; aber bis 1871, in welchem Jahre 100 Serien von „some one in London" von Stahlplatten für Messrs. Ellis gedruckt wurden, kann man kaum von ihnen behaupten, dass sie publi-

ciert worden wären. Diese Auflage hatte keinen Erfolg. Glücklicherweise — wie wir behaupten müssen — wurde des Künstlers Vertrag mit den Herren Ellis, welcher die Bedingung enthielt, dass die Platten nach hundert Abzügen vernichtet werden sollten, nicht perfekt und einige Zeit nachher kaufte die „Fine Art Society“ die Platten und verkaufte sie, nachdem eine gewisse Anzahl von Blättern gedruckt waren, an Mr. Keppel, der sie zu Goulding brachte. Die von Goulding, nach Entfernung der Stahlauflage, gemachten Abzüge sind die einzigen, welche mit den von Delâtre gedruckten verglichen werden können, denn sie allein sind von Platten von derselben Qualität abgedruckt worden, wenn auch mehrere Jahre und die Herausgabe von mehr als hundert Blättern zwischen den beiden Auflagen liegen. Von 1860 bis 1880, in welchem Jahre Whistler nach Venedig ging, wurden keine Radierungen veröffentlicht, obgleich diese Zeit, welche die unübertroffenen Kaltnadelarbeiten der Leyland-Periode — solche ausgezeichneten Sachen wie das „Schlafende Kind“ oder „Müde“, solche glänzenden Arbeiten wie „Maud“ oder „Florence Leyland“ und Radierungen wie „Amsterdam vom Tolhuis aus“ oder „Battersea in der Dämmerung“ oder das „Adam und Eva-Wirtshaus“ enthält, von hoher Bedeutung in der Geschichte seiner Radierkunst ist. Im Jahre 1880 wurde von der „FineArtSociety“ die erste „venetianische Serie“ herausgegeben, zwölf Radierungen, welche in geringer Auflage unter Whistlers Leitung oder von dem Künstler selbst gedruckt wurden. Von einigen dieser Platten, da die vereinbarte Zahl der Drucke — einhundert — beim Tode Whistlers unvollständig war, hat Goulding weitere Exemplare gedruckt. Die sechsundzwanzig Radierungen — alle, mit Ausnahme von fünf, stellten venetianische Sujets vor — wurden von Messrs. Dowdeswell im Jahre 1886 mit derselben Sorgfalt gedruckt wie die frühere venetianische Serie; und in einer auf dreissig Exemplare beschränkten Auflage herausgegeben. Seitdem sind, obgleich zusammenhängende Folgen existieren — z. B. aus Holland und von der Schiffs-Revue von 1887, von belgischen Gegenständen, französischen Städten, aus Paris und seinen Vororten —, keine Serien mehr herausgegeben worden. Die letzten Platten waren, nach Angabe von Mr. Pennell, Scenen von Corsica, aber diese sind infolge von Whistlers gewohnter Nachlässigkeit bei der Behandlung seiner ungeätzten Platte jetzt so ziemlich wertlos, da Whistler nicht mehr auf der Welt ist, um sie wieder herzustellen.

Es ist natürlich nicht notwendig, hervorzuheben, welch ein geringer Teil nur von Whistlers Arbeiten während seiner langen Thätigkeit als Radierer in dem oben erwähnten Kataloge der Hauptserien enthalten ist. Die französische Serie, die Themse-Serie, die beiden venezianischen Serien sind nur eine ausgewählte Sammlung der Arbeiten der verschiedenen Perioden, und da die aufeinanderfolgenden charakteristischen Merkmale von Whistlers Radierkunst nur durch ein Studium des ganzen von ihm beherrschten Gebietes erkannt werden können, so ist es nicht meine Absicht, die Serien weiter als bis zu diesem Punkte gesondert zu behandeln.

Seine allerfrühesten Arbeiten, die drei oder vier Radierungen, unter welchen sich der sich an Rembrandt anlehnende „Holländer mit einem Glase in der Hand“ befindet — vor dem Jahre 1859 ausgeführt —, brauchen als Vorbereitungsarbeit für die ausgedehnte schöpferische Kraft des Whistlers der französischen und Themse-Radierungen nur kurz erwähnt zu werden. Die Grösse und die Bestrebungen dieser Kraft während der Vorbereitungsjahre zu den glänzenden, bahnbrechenden Schöpfungen der Leyland-Periode sind, wie ich glaube, der beste Beweis von Whistlers Leistungsfähigkeit und seinem grossartigen Konzentrationsvermögen. Später — obgleich ich mich vor den besser autorisierten Beurteilern beuge und den entzückenden Erfolg Whistlers in dieser Periode anerkenne — später scheint mir eine solche Fülle von gegen die Neigung zur Virtuosität gefeiter Arbeit nicht mehr vorhanden zu sein. Welche Höhen er seit dem Jahre 1870 erreichte, sehe ich an vor mir ausgebreiteten entzückenden Proben, aber kein „Velvet Dress“ oder „At the Piano“ der Leyland-Periode reicht, was Glanz betrifft, an die „Finette“, die in ihrem schimmernden schwarzen Kleide am Fenster steht und die Aussicht auf ferne pariser Dächer geniesst. Selbst in dem „schlafenden Kind“ oder dem „ruhenden Modell“ — obgleich der schmachtende Fluss der Linien ein Geheimnis ist, welches dem früheren Whistler etwas abgeht — giebt es keine Linie, die der gleichkommt, aus welcher sich die klare Farbe von „Annie Haden“ ergiebt. Es zeigen auch keine Porträts seiner späteren Jahre eine solche genaue, absolute Beobachtungsgabe wie die sechs oder sieben Porträts von Männern wie „Mr. Mann“, „Der Graveur“ (Mr. Riault), „Drouet“ oder „Axenfeld“, die aus dem Jahre 1859—60 stammen. Diese bilden unter Whistlers Bildnissen, was die Themse-Bilder unter seinen architektonischen Radierungen sind:

WHISTLER, DROUET

WHISTLER, PALAZZO VENDRAMIN IN VENEDIG

den vollendetsten Ausdruck seiner Fähigkeit, richtig zu sehen. Diese, die fein differenzierten Aussenflächen der „Finette", deren Reichtum nur durch Analyse von denjenigen des „Chiaroscuro" unterschieden werden kann, zeigen die schöpferische Kraft jenes Whistlers, der „Black Lion Wharf", „Tysac, Whiteley & Co." oder „Rotherhithe" mit den schwarzen Pfählen und hohen dunklen Masten schuf, die in ihrer Wucht fast wie Ebenholz gegen den breiten, hell beleuchteten Fluss und die leicht schwebenden Wolken am Himmel abstechen. Mit einer vollständigen Kenntnis der Formen der Gegenstände, einer intensiv genauen Schätzung der Lokalfarbe und der Oberflächen verkörperte Whistler seine Auffassung von Männern und Frauen und Gebäuden während der Jahre, in denen die französischen und Themse-Serien vollendet wurden. Neben diesen Eigenschaften ist die Neigung zum Helldunkel ein charakteristischer Zug der Arbeiten dieser Jahre. Es ist ein Charakterzug, welcher trotz der glänzenden Vollendung in „the Kitchen", der schönen Studien einer sanfteren Verteilung von Licht und Schatten in „the Miser" oder „the Rag-Gatherer" und trotz den späteren Ausflügen in das Geheimnis des Schattens in den „Bettlern" oder in „Der Thorweg" meiner Ansicht nach kein wesentliches Element von Whistlers Kunst bildet. Dieser Zug scheint mir mehr durch die Bewunderung für eine künstlerische Wirkung erworben als durch das Sehen. Er herrscht in dem „embroidered Curtain" vor, prächtig äussert er sich in den „Palästen", mit ihren schweren, rohen Dächern über der zerfressenen Schönheit der Fassade. In dem „Balkon", in dem „Thorweg" ist der Reichtum der Radierung der Reichtum einer Fläche, die mit Stein und Metall besetzt ist, mit Glas eingelegt, die Steine behauen, die Ziegel abgebröckelt oder abgenützt. In den leichten architektonischen Anklängen der letzten Whistlerschen Arbeit, in dem „House of the Swan", auch in den „Fenstern gegenüber dem Hotel", selbst in den Radierungen von Seebildern mit aufgetakelten Schiffen und leicht bewegten Wellen ist auf die Oberfläche ebenfalls

WHISTLER, DER MAST

WHISTLER, IN DER KÜCHE

der Hauptausdruck gelegt, wie dies auch in der „Senfhändlerin“ aus der französischen Serie der Fall war. Bezüglich der Form der Dinge bringt die Schmetterlings-Note der späteren Arbeiten sie zur vollendeten Anschauung mit ebenso absolutem Blicke, wie wir ihn in dem „unsafe Tenement“ der französischen Serie oder dem „Black Lion Wharf“ bewundern. Aber der zusammenhängende Schatten, der sich über die Länge des Fussbodens in der „Küche“ bis zu der sich dunkel gegen das entfernte Fenster abhebenden Figur erstreckt und die Gegenstände an der Wand umfasst, der einfache Zusammenhang von Licht und ruhigem Schatten in dem „Miser“, der Uebergang von der erleuchteten Schwelle zu der Dunkelheit des leeren Zimmers, den man in dem ersten État der „Lumpensammlerinnen“ wahrnimmt, die tiefen Schatten, welche die reichen Möbel und Figuren um die durch Lampenlicht erhellte Mitte des „Musikzimmers“ umfassen: alles das sind Züge eines Anteils, welcher in den späteren Arbeiten keinen solchen Widerhall findet.

Aus diesem gründlich angesammelten Material und dem raschen Erfassen momentan vorübergehender Dinge — das ruhige Auflegen der Hand bei der Finette, der Blick der sitzenden Finette, wobei ihre Augen wie die eines freundlichen kleinen Tieres sind, die eilenden Wolken in dem „Sturm“, die Mondlicht-Schatten und der wirbelnde Rauch des Holzfeuers in dem „Lager“ sind Beispiele — holte Whistler sich seine Stoffe in den Jahren vor 1870. Die hervortretenden Schatten, welche von den Dachtraufen in dem „Unsafe Tenement“ herunterfliessen, die das Bild der gegenüberliegenden Giebel auf die weisse Strassenfront in dem Nachtstück „Eine Strasse in Saverne“ werfen, jene Schatten, welche die „mère Gérard“ in prächtiger Genauigkeit der Wiedergabe in den Vordergrund hineinstellen: sie erweisen die Erforschung und das Festhalten des Aeusserlichen, die Eigenschaft, welche in den früheren Jahren Whistlers Force war. Später, als der Schmetterling sich selbst als das Symbol seiner künstlerischen Ansichten erklärt hatte, hat Whistler — wie man sagt — das Detail der Themse-Serie selbst als „roh und hart“ verworfen und ferner verkündigt, dass in diesen Radierungen „alles der Genauigkeit der Aussenlinie geopfert“ sei. Wenn diese Worte richtig mitgeteilt sind, so hat Whistler gewiss nur deshalb derart gesprochen, um Mystifikationen herbeizuführen. Oder das Entzücken an der damals unter seiner Hand befindlichen Arbeit: den zehn Radierungen aus Amsterdam, die das Nachtstück „Tanzlokal“ mit den glänzend erleuchteten Fenstern in dem dunklen Vordergrund und „Den gestickten Vorhang“ enthalten, hat den Künstler seine eigene Vergangenheit schmälen lassen. In der That scheint ein solches Urteil dem Unterschied zu entsprechen, der sich zwischen dem Whistler des „Black Lion Wharf“ und dem Whistler der venetianischen Serie ergiebt. Eine solche Unzufriedenheit über das sehr reiche Detail der Themse-Serie war vielleicht nötig, um zu der Art der Radierungen aus der venezianischen Serie zu gelangen. Möglicherweise konnte nur eine Kritik, die den „Pool“ oder die „Themse-Warenhäuser“ wegen der Genauigkeit ihrer Details angriff, den Gedanken an die Linie herbeiführen, welche manche delikaten Impressionen aus der venezianischen Serie über dem weiten Wasser belebt. Nur auf solchem Wege konnte die Vision von „Little Venice“ auftauchen, mit der Schönheit ihrer Türme, Dome, Paläste — diese Linie, die so schwach scheint und doch genügend stark ist, um die Stadt zu halten.

Solche Dinge sind der Ausgang von Whistlers Wunsch, sein absolutes Selbst zu finden, unbelastet von allem, was Leuten, die zu oberflächlich sind, um andere als die unmittelbarsten, materiellen Eindrücke zu empfangen, einen Gegenstand erst vollständig und greifbar macht. In den Leyland-Radierungen — bei dem Kleide der „Maud“, in den zögernden Linien des wahrscheinlich einzigen Blattes von „Whistlers Mutter“, in der schlaffen Linie des „Child Asleep“ hat man die ausgesprochene, endlich befreite Darstellung lebendiger Bewegungen und Stellungen, welche mit der „Mutter Gérard“ oder „Finette“ oder „Müde“ oder „Der Knabe“ begannen. In diesen Radierungen sieht man Whistler ein Material in Vollkommenheit gebrauchen, das er von den grundlegenden früheren Arbeiten mitgebracht hatte. In manchen anderen Blättern wie dem „Rialto“, mit seinem lustigen Volke in den sonnenbeschienenen Strassen zwischen hohen Häusern, in der „Piazzetta“, mit der Leichtigkeit der Taubenflügel, so leicht wie das leichteste Ornament der sprühenden Zeichnung, in der „Brücke“ oder dem köstlichen Blatte „Der Mast“ ist die Wirkung der flinken, glücklichen Improvisation schwerlich geringer, als das Ergebnis der Beobachtungen von Struktur und Oberfläche bei den früheren Platten war.

Die Form der Dinge, die Farbe und das Ge-

webe der Dinge bestimmen, wie ich sagte, Whistlers Linie in seinen besten späteren Radierungen noch ebenso deutlich wie damals, als er das „Unsafe Tenement" oder die „Annie Haden" radierte. Nur diese Interessen veränderten sich, als sie aufhörten, ihren Ausdruck in bestimmten Details zu finden, als sie ihren Ausdruck statt dessen in der Wiedergabe sehr ferner Stadtansichten oder in kleinen, leichten Darstellungen armer Läden suchten; da gingen sie in dem Anteil auf, der Form, Farbe und Gewebe der Gegenstände nur soweit beachtet, als durch sie die Objekte richtig in ihrer Umhüllung liegen.

Von hier aus gelangt man dann zu den Dämmereffekten: zu Blättern wie „Battersea" oder „Venice" und schliesslich zu den „Nocturnos", wo die Hülfsmittel des *Malers* sich denen des Linienkünstlers anschlossen.

WHISTLER, LONDONER HAFEN, 1859

FEUERBACH

VON

KARL SCHEFFLER

(SCHLUSS)

Feuerbachs Prophezeiung: „nach fünfzig Jahren werden meine Bilder Zungen bekommen und sagen was ich war und was ich wollte", beginnt sich zu erfüllen. Das allgemeine Urteil wandelt sich zu seinen Gunsten in ähnlicher Weise, wie es Hebbels Werken gegenüber — von diesem Dichter ebenfalls vorausgesagt — geschieht. Die Schätzung befestigt sich um so mehr, je besser der Platz dieser Malerei innerhalb der Entwickelung erkannt wird. Dass das Ideal dieses Einsamen nicht allein subjektiver Willkür entsprungen ist, beweist die Verbindung nach rückwärts mit dem Ikarus Carstens und mit jener Bewegung in der deutschen Malerei, die ein erweitertes Nazarenertum genannt werden kann; und nach vorwärts mit der Kunstidee unserer Tage, die durch Namen wie Marées, Böcklin, Klinger, Burne Jones, Puvis de Chavannes und Maurice Denis bezeichnet wird. Die Bedeutung Feuerbachs

besteht darin, dass ihm die endliche Verschmelzung zweier bildender Instinkte gelungen ist, die jahrzehntelang nebeneinander, sogar in denselben Persönlichkeiten nebeneinander, geherrscht hatten. Diesen Dualismus erkennt man deutlich in den Werken der Nazarener — das Wort so weit gefasst, dass es neben Namen wie Overbeck, Koch, Veit, Schnorr von Carolsfeld u. s. w. auch solche wie Runge, David Kaspar Friedrich, Cornelius und Schwind umfasst. In der Malerei dieser ganzen Künstlergeneration ist die Stilidee von der Wirklichkeitsanschauung immer mehr oder weniger getrennt worden. Darum konnten diese romantischen Dualisten weder als Idealisten noch als Realisten zu bleibenden Werten gelangen; denn wo immer ein solcher Gegensatz von Idee und Wirklichkeit gebildet wird, kann von jener Einheit des Objektiven und Subjektiven, worin das Wesen des Meisterwerkes besteht, keine Rede mehr sein. Der Idealismus der über ganz Deutschland verbreiteten Nazarenerkreise bestand in einer blassen, spiritualistischen, abstraktionslüsternen Konvertitenromantik, in der Hingabe an vage Instinkte und verwickelte Gedankenkonstruktionen; er gründete seine Werte nicht auf lebendigen Traditionen, sondern auf einem durch literarische Pionierarbeit erschlossenen italienischen Konventionalismus. Das gräzisierte Raffaeliten- oder Präraffaelitentum weist letzten Endes auf Goethes Italienreise zurück, auf die Wahlverwandtschaft dieses nach Begrenzungsmaterial suchenden Genies mit dem heiter-harmonischen Renaissancegeist. Wo Goethe aber als Dichter grossen Temperaments und freien Geistes selbstgewählte Formen bis zum Bersten mit Leben füllte, da wuchs den schwächlichen Epigonen, die sich vor der eisigen Notwendigkeitsidee der Goetheschen Weltanschauung bange in die weit geöffneten Arme des Katholizismus oder des protestantischen Puritanismus flüchteten und die als Maler in einer weitaus unfreieren Lage waren, die gewählte Form über den Kopf und artete in starren Formalismus aus; wenn Goethe, von festen Stillinien ausgehend, seine Iphigenie von Vers zu Vers mehr mit dem Blute des wärmsten Gefühls belebte und damit unmerklich auch die konventionellen Formen umbildete, erweiterte und erneuerte, so blieben die anämischen Religionsgrübler und Schicksalsdeuter mit ihren kindlichen Bibelstoffen und Symbolen hinter dem in der übernommenen Form latent schon enthaltenen Gehalt zurück und fanden sich als Knechte an einer Stelle, wo der rechte Künstler nur Herrscher sein kann. Das macht die Heiligenbilder der Overbeck und Carolsfeld zu totem Besitz für unsere Kunstgeschichte, liess die genialisch freieren Versuche Runges erstarren, umschloss das innige Talent eines Friedrich mit Unzulänglichkeit, verdammte die Gedanken-

ANSELM FEUERBACH, WALDBACH

ANSELM FEUERBACH, STUDIE

ketten Cornelius' zur unfruchtbaren Langeweile und lässt mit Schaudern an die zahllosen Arbeiten der unbedeutenderen Akademiker jener Zeit denken. Was allein Schwinds Kunst aus diesem Formalismus vorteilhaft heraushebt, ist seine glückliche Stoffwahl; denn in den deutschen Märchenstoffen liegen Lebensideen, die wenigstens in gewisser Weise die fremde Form füllen und lebendiger machen konnten.

Dieselbe Erscheinung, nur von der andern Seite aus gesehen, bietet die Wirklichkeitskunst dieser Maler. Das ist ihre Porträtkunst. Vor dem Modell, wo der idealistische Begriff zurücktreten muss, entfalteten dieselben Künstler, die in den Heiligenbildern Starrheit für Stil hielten, alle Tugenden der Genauigkeit, Innigkeit und Sachlichkeit. Aber niemals erhob sich auch die feine Porträtkultur der Veit, von Heuss, Wasmann, Overbeck u. s. w. über eine gewisse Kleinbürgerlichkeit, weil dieselbe Begrenztheit, die bei den Idealschilderungen zum Formalismus führte, in der Wirklichkeitskunst die Grösse der Anschauung verhinderte. Die Einheit von Leben und Stil endlich wieder herzustellen, ohne doch von ganz neuen Voraussetzungen auszugehen: das war Feuerbachs Künstlermission; und dass sie in wesentlichen Punkten gelungen ist, giebt ihm bleibende Bedeutung. Kraft einer persönlichen Genialität, hat er in einigen Hauptwerken erreicht, was Goethe that, als er seine Iphigenie schuf: er konnte, vom Formbegriff ausgehend, zum lebendigen Formgefühl, zum Stil gewordenen Leben gelangen. Sein Entwickelungsgang ist das stetige Suchen eines Ausgleichs von eingeborenen Stilbedürfnissen und Wirklichkeitsanschauungen. In frühen Jahren schon durchschaute er, weil ihm das Erhöhen mittels der Vorstellungskraft eine so natürliche Arbeit war wie das Atmen, die Hohlheit der intellektuell konstruierten akademischen Idealisierungen, zum Beispiel Schadows, seines ersten Lehrers in Düsseldorf. In den Worten: „Ich habe

nie gedacht, dass man Kompositionen *machen* kann", liegt schon das Bewusstsein, dass Stil nur Wert hat, wenn er einer inneren Notwendigkeit entquillt. Und als er ein paar Jahre später aus Antwerpen schrieb: „Ich muss ehrlich gestehen, dass mich die Natur in dieser Modellstudie zum erstenmal im Innersten ergriffen hat", war es dieselbe Einsicht, von der anderen Seite ausgehend. Aus diesem Doppeltrieb ist dem Maler später die Erkenntnis des ihm Notwendigen geworden: „Nachdem ich die Macht der natürlichen Erscheinung erkannt hatte, war ich mir auch sofort bewusst, dass ich mehr als andere zu studieren habe, um der Natur gegenüber den heiligen Respekt zu bewahren und mich zugleich a forza del lavoro zur Gedankenfreiheit aufzuschwingen." Welcher Art seine Gedanken waren, geht aus seinen frühen Plänen schon hervor. Er trug sich immer mit den grössten Kompositionen und nahm sie doch nicht vorwitzig in Angriff, weil er fühlte, welche Summe von Wirklichkeitsstudium nötig war, um sie so darzustellen, wie er sie sich vorzustellen vermochte. Er seufzt: „Es ist doch ein grosser Schritt vom Denken und Vorstellen bis zum Machen mit den Händen." Wenn die Bildnerlust ihn doch übermannte, vernichtete er oft das ihm unzulänglich Scheinende; eine Prozedur, die heute fast nur noch in Romanen vorgenommen wird, die aber den kleistischen Naturen mit ihrem „Alles oder Nichts" recht geläufig war. Die Reise nach Paris war in diesem Stadium seiner Entwickelung das Einsichtigste, was Feuerbach beschliessen konnte. Es lag in diesem Entschluss, wofür es damals wenig Präzedenzfälle gab, schon eine Art von Genialität, eine richtige moderne Witterung. Denn in Paris ist derselbe Entwickelungskampf, den dieser Deutsche für sich allein und gegen Alle bestehen musste, von einem ganzen Künstlergeschlecht geführt worden. Bei Couture traf er als Mitschüler Manet und Puvis, zwei Talente, deren Werke heute die beiden Pole der modernen Malerei bezeichnen. Er lernte Bilder von Delacroix kennen, der mit dem leidenschaftlichen Elan des Galliers schon vollbracht hatte, was Feuerbach, viel mehr atavistisch eingeengt, erstrebte. Auch von Ingres hat er zweifellos Arbeiten gesehen; er sprach schon bewundernd von Courbet und vielleicht ist er auch dem Franzosen nahe gekommen, dem er am meisten gleicht: dem Ingresschüler Chassérieau. In Paris lernte er die grosszügige breite Malweise, die in Deutschland damals nirgend zu finden war. Das will nicht allein sagen: grosszügige Technik, sondern auch: grosszügige Wirklichkeitsanschauung. In den Aktstudien, die er bei Couture malte und wovon er einen Extrakt in seinem Hafisbild niedergelegt hat, waren latent schon viele der Stilempfindungen, die später bewusst zum Ausdruck gekommen sind. In diesen Jahren lernte er es, die grossen Linien, die breiten Flächen, die Kompositionsgesetze, die seinem Sinn für Monumentalität vorschwebten, im Lebendigen aufzufinden. Und dieses Gegengewicht war der dem Gelehrtensohn eingeimpften Symbolisierungslust durchaus notwendig. Welch reife Resultate aus dem Ineinanderwirken innerer Vorstellungskraft und äusseren Anschauungsvermögens hervorgingen, lässt, neben dem für ein Alter von zweiundzwanzig Jahren erstaunlichen Bild „Hafis in der Schenke", die Reproduktion der „Versuchung des heiligen Antonius" ahnen, die vom Maler in blinder Wut zerstört wurde, weil das Publikum sich prüde davor entsetzt hatte.

Es ist nutzlos, darüber zu sinnen, wie Feuerbach sich entwickelt hätte, wenn er länger in Paris geblieben wäre. Der Vater starb, die Mittel versiegten, der junge Künstler musste zurück nach Deutschland und durfte froh sein, als ein Auftrag des Grossherzogs für eine Kopie nach Tizian ihn aus dem verhasst gewordenen Karlsruhe nach Venedig führte. Als er Italien betrat, entschied sich sein Schicksal, denn er hat es innerlich nie wieder verlassen. Er ist einer der vielen römischen Künstler deutscher Nation geworden, die in der Geschichte des neunzehnten Jahrhunderts eine so wichtige Rolle spielen. Aber er erscheint nicht als ein Opfer Italiens, sondern als sein Schüler; er ist nicht willenlos und unselbständig geworden inmitten der reichen Anschauungswelt, sondern stark und selbstbewusst, hat sich selbst gefunden, wo die Gefahr so nahe lag, sich selbst zu verlieren. Ihm bedeutete Italien etwa was Delacroix und Chassérieau der Orient war; Meister wie Raffael, Tizian und Veronese wurden im gewissen Sinne für ihn, was Velasquez und Goya für Manet und Courbet wurden, wenn er auch so entscheidende neue Werte wie diese nicht aus seinen Vorbildern zu ziehen vermochte. Wo er den Eindrücken eines fertigen Kunststils doch zum Opfer fiel, geschah es nicht eigentlich durch die stete Gegenwart der alten Kunst. Auch in Deutschland und Frankreich wäre er in denselben Punkten unzulänglich geblieben. Denn seine Begabung war nichts weniger als unerschöpflich; ihm quoll die Gestaltungskraft nicht,

ANSELM FEUERBACH, HAFIS IN DER SCHENKE

ANSELM FEUERBACH, MADONNA

wie einem Rubens, einem Delacroix, überreich aus den Fingern. Jedes Ergebnis musste er sich in langen Studien, in immer neuer Ueberlegung und innerer Durcharbeitung schwer erwerben. Was ihm wie von selbst in die Hand, in den Pinsel kam, war oft recht wertlos. Der Kern seiner Kraft war eine an den grössten Beispielen und zu den höchsten Ansprüchen erzogene Vorstellungskraft, die so lange an den hundert Brüsten der Wirklichkeit hing, bis ihr abstraktes Leben sich allgemach in konkretes Sein verwandelte. Italien wurde darum nicht eigentlich wichtig für den Maler; Feuerbach suchte dort vielmehr die alte Kultur, die grossartige Stilhaltung edler Meisterwerke, um seine von einem lebensvollen Milieu nicht gespeiste Vorstellungskraft auf dem Niveau zu halten, das die Sehnsucht ihm bezeichnete. Er ist freilich in Rom auch Eklektiker geworden; aber er konnte auch wieder in diesem Eklektizismus erst ganz originell werden. Michel Angelo hat ihn zeitweise überwältigt und er hat Raffaels Formensprache oft nichts entgegenzusetzen gehabt; aber wenn er dem grossen Beispiel unterlag, geschah es immer auf den toten Punkten seiner Kunst, da, wo eine Lücke in der Vorstellung war, wo die ursprüngliche Empfindung nicht den ganzen Bildraum gleichmässig zu durchdringen vermochte. Es sind solche Punkte konventionalistischer Mache neben dem Unmittelbarsten in der „Amazonenschlacht", in den beiden „Gastmählern", im „Parisurteil". In andern Punkten aber, und das sind die wesentlichen, ist in der Berührung mit den grossen Vorbildern erst das Eigenste lebendig geworden. In der entscheidenden Stunde hat er es nie so gemacht, wie die Renaissancemeister, sondern so, wie diese es gemacht hätten, wenn sie in seiner Lage gewesen wären. Er hat dann nicht das Resultat von ihnen gelernt, sondern die Gefühlsweise.

ANSELM FEUERBACH, DAMENBILDNIS

Dieses Erstarken, diese Naturalisation seiner Stilidee in so gefährlicher Umgebung beweist am besten die Eigenart des Feuerbachschen Talentes. Immer wieder erwähnt er in seinen Briefen, dass ihm in Rom vor allem das „Absolute" des Lebens aufgegangen sei. „Es ist eine alte Erfahrung, dass der Deutsche in Rom sich aller Romantik entkleiden muss" schrieb er; und ein andermal: „Das deutsch-romantische Gemüt steht hier der vollkommen positiven Erscheinung gegenüber, über welche die Phrase keine Macht hat." Was der Laie unter Ideal versteht, das war für Feuerbach immer das ganz Positive, das Notwendige, das gesetzlich Ruhende in der Erscheinungen Flucht, und in Rom suchte und fand er die Formel für diese Anschauungsweise. Italien gab ihm die Luft, worin seine Vorstellungen atmen konnten. Und weil ihm die stilistische Erhöhung so natürlich war, dass sie das Medium wurde, wodurch er alle Dinge sah, gelang ihm zuerst dieser organische und darum etwas Bleibendes schaffende Zusammenklang von Wirklichkeit und Idee. Einige seiner Nannabilder und vor allem das Medeawerk erscheinen wie Kreuzungsprodukte der antiken Kunst mit der modernen französischen Malerei; es ist etwas wirklich Goethisches darin. Die Diagnose, die Feuerbach seiner Entwicklung selbst gestellt hat: „was

ich geworden, habe ich zunächst den modernen Franzosen von achtundvierzig, dem alten und jungen Italien und mir selbst zu verdanken" — ist richtig. Sein Talent wuchs auf der schmalen Wasserscheide zweier Welten, getränkt zugleich von Quellen, die sodann weit auseinander zu verschiedenen Weltmeeren hinabströmen. Seine Kunst schwebt zwischen zwei Prinzipien wie ein Körper zwischen der Anziehungskraft zweier gleich starker Magnete; sie wird von uralten Konventionen gehalten und löst sich zugleich davon; ihr malerischer Stil mutet an, wie der musikalische im Rienzi und Holländer, der auch schon das befreite Tristanprinzip ahnen lässt, aber ebenso stark nach rückwärts auf die monumentale alte Form weist.

Puvis konnte sich, nicht zuletzt weil ihm die reifen Traditionen der Franzosen halfen, zur angewandten Monumentalmalerei durchringen; Feuerbach blieb bei ähnlicher Veranlagung ein Museumskünstler. Seine ganze Studienarbeit hat sich immer auf wenige Bildgedanken bezogen und sich um die Hauptwerke gruppiert, deren jedes eine Etappe seiner Entwickelung bezeichnet. Darum können auch seine Arbeiten kleineren Formats als gute Zimmerbilder nicht bezeichnet werden. Es fehlt ihnen dazu die Intimität und das in sich Abgeschlossene; sie muten an, wie die Gedankensplitter einer Absicht, die nur weite Räume kennt. Die grossen Hauptbilder aber geben bei aller dekorativen Monumentalität doch nicht eigentlich mural disponierte Monumentalmalerei. Nicht weil sie auf Leinewand gemalt sind, oder weil dem Künstler zufällig keine Mauern zur Verfügung gestellt wurden. Feuerbach wäre vielleicht in Verlegenheit gekommen, wenn er sich plötzlich vor Aufgaben gesehen hätte, grosse Wandflächen stilmässig zu schmücken. Wahrscheinlich hätte er zum banal Dekorativen greifen müssen, wie er es auch so oft genug gethan hat. Wie meisterhaft seine Hauptwerke, die Medea, die Amazonenschlacht, der Dante, die Gastmähler, auch auf monumentale Fernwirkung komponiert sind, so sehr fehlte es Feuerbach doch an der reichen Fülle der Gestaltungsmöglichkeit, an der Sicherheit, wie sie nur die Tradition giebt, kurz, an den Eigenschaften, die dem Freskenmaler durchaus notwendig sind. Die Wand ist nicht der Platz zum Probieren, zum faustischen Mühen. Ein suchender, schwer produzierender, der langen Vorbereitung bedürftiger Geist muss der Wandmalerei fern bleiben, weil diese an Routine und Erfahrung, an ein sicheres Geübtsein und entschlossenes Können hohe Ansprüche stellt. Natürlich ist es sehr wohl möglich, Feuerbachs grosse Bilder, wie sie nun geworden sind, architektonisch grossen Repräsentationsräumen einzubauen; aber ihre besondere Schönheit konnte nur reif werden, weil der Maler bei der Entstehung an keinen spezifischen Zweck zu denken und nur die rein zwecklose Wirkung, die ihm vorschwebte, vor Augen haben durfte. Nie hätte er sich zum Diener einer Architektur gemacht; seine Bilder sind das Primäre und fordern, dass der Architekt sich nach ihnen richte. Die Deckenbilder, die er später in Wien ausgeführt hat, und die mit Ausnahme einzelner Partien von allen seinen grossen Arbeiten am wertlosesten, weil am meisten akademisch sind, beweisen, wie sehr er aufs Atelier, auf die Versenkung und Einsamkeit angewiesen war, wie ihm nur aus einer jahrelangen Vorstellungsarbeit das Bedeutende hervorgehen konnte.

Darum haben seine Bilder Museumswirkung. Das heisst: sie wollen mehr sein als Mauerschmuck, wollen eine exeptionelle Festtagsfreude erwecken, und setzen eine Art von Tempelstimmung voraus, die nicht frei ist von Zügen einer edlen Theatralik; sie sind repräsentativ bis zum scenischen Pathos und lassen an jene Bühnenvorführungen in feierlichen Festspielhäusern denken, die dem Alltag entrückt werden sollen. Auch das trägt zur Popularität nicht bei. Eine gewisse Starrheit und Leblosigkeit liegt über den Heroinengestalten dieser Bilder; es sprechen nur die Körper und Gewänder eine edle gemessene Sprache. Die Lebenswahrheit dieser Monumentalität ist rhythmisiert, die Leidenschaft ist im goldenen Käfig der Würde gebändigt und die hohen Gestalten mit den grossen Geberden schreiten im feierlichen Andante maestoso durch eine machtvoll imaginierte Heroenwelt. Aber doch ist solche Feierlichkeit nicht äusserliche Pathetik; sie ist vielmehr in den entscheidenden Fällen aus dem Leben, aus den Erscheinungen gewonnen. Man erkennt das persönliche Erlebnis des Auges in den steilen Silhouetten Dantes und der edlen Frauen, in der Alkibiadesgruppe des Gastmahls, in den Schifferknechten des Medeabildes, in den Linien des Vorgebirges und des fliehenden Rosses auf der Amazonenschlacht; man nimmt das ursprüngliche Gefühl ebenso deutlich wahr in den kleinen Landschaften aus der Campagna, in der Mädchengruppe am Wasser oder in den bedeutenden Nannabildnissen. Der Stilgedanke wächst aus der Wahrnehmung heraus oder empfängt von ihr doch ent-

scheidende Prägung; aber nur die Wahrnehmungen dringen siegend ins Bewusstsein, die Empfindungen des pathetisch Bedeutenden erwecken können. Feuerbach drückte es selbst so aus: „eine schablonenhafte Handschrift, Schönschreiberei sich anzugewöhnen, mit der man alles schreibt und nichts sagt, war mir von früh an ein Greuel; die Schreibseligkeit in der Kunst habe ich nur in der ersten Jugend getrieben“. Seine Entwickelung war ein steter Kampf gegen diese nichtssagende Schönheit; ein um so schwererer Kampf, als er auf das naturalistisch Charakteristische, auf die eindringliche Sprache des Grotesken verzichtete. Denn wo ist heute in unserer sozialen Umwelt eine monumentale Schönheit, wenn nicht eng verbunden mit dem Grotesken! Dieselbe Ueberhöhung des Erlebnisses, die er formal vornahm, suchte er auch inhaltlich herbeizuführen. Wo die Nazarener ihren Idealdrang mit Bibellegenden gespeist und sich in christlicher Enge wohl gefühlt hatten, da brachte Feuerbach seine Eindrücke dichterisch-philosophisch auf Masse, die zu den antiken Sagenstoffen passen. Es leuchtet ein, wie stark solches Wollen wirken muss, wenn ihm das Gelingen gesellt ist; doch auch, wie leicht es misslingen kann und wie dann an Stelle des leidenschaftlichen Seins der leblose Schein tritt. In Feuerbachs Monumentalität steht darum das Mächtige hart neben dem Banalen, das modern Lebendige neben dem Akademischen. Vor der Amazonenschlacht denkt man zugleich an Rubens und an Preller, vor den Iphigenien- und Medeagestalten zugleich an Raffael und Thumann, vor der Pieta an die Frühitaliener und an Gabriel Max.

Die Plastik der Feuerbachschen Figuren ist bewusst, also wiederum scenisch. Es ist nicht die anonyme, unwillkürliche malerische Plastik, die aus den Zeichnungen Rodins so eindrucksvoll spricht, sondern die skulpturale, gräcisierende Plastik mit wohlgeordnetem Gewand. Jacobsen hat einmal in einer Novelle beschrieben, wie eine schöne Frau, auf eine Bronzevase gelehnt, sich der Schönheit ihrer plastischen Stellung bewusst wird und welch stolze Freude sie dabei empfindet; in dieser Art fühlen auch die Medeen und Iphigenien ihre plastische Schönheit. Wo der Wurf an der Hand dieses gefährlichen Prinzips gelang, entstand das edel Grosse; wo es misslang, war etwas Phrasenhaftes die Folge. Im höchsten Masse geglückt ist es in der Medeagruppe des münchner Bildes, die einzig ist in der ganzen deutschen Kunst und die Feuerbachs Ruhm erhalten wird bis in ferne Zeiten. Vor dieser überhöhten Heroinengestalt mit dem schlank sich schmiegenden Knaben und dem herrlich majestätischen Gewand denkt man nicht mehr an Clara Ziegler; das edelste Griechentum ist zum Leben erweckt. Man darf vor diesem Werk Namen wie Chassériau und Puvis nennen, und selbst sie werden in einem Punkte verdunkelt. An Fitgers schlimmen Makartismus lassen dann wieder Bilder wie die Venus der Wiener Akademie, wie manche der Kinderfriese, denken. Die Arbeitsweise Feuerbachs liess eben nicht im kleinsten Punkte das System zu; wenn die lebendigste Empfindung nur ein wenig nachliess, musste der Absturz von der unserer Zeit so unnatürlichen Höhe notwendig erfolgen.

Das plastisch Lineare in der Empfindungsweise Feuerbachs zeigt sich auch darin, dass es skulptural an der Einzelfigur haftet und sich nicht zu einem malerischen Gefühl des Raumes erweitert. Die Poesie des Räumlichen kennt der Künstler nur in geringem Masse. Das Flächenhafte begreift er zwar mit einer Kunst, die hier und dort an die grössten Meister denken lässt, die Komposition der Massen ist im ornamentalen Nebeneinander zuweilen von vollkommener Harmonie; die Tiefenvorstellungen aber gelangten in der Regel über das Schematische nicht hinaus. Dadurch kommt in die Bilder etwas stark Gobelinhaftes, trotz der Plastik im Einzelnen. Diese Teppichwirkung ist aber nicht Absicht. Kein Maler, der nicht dem Zwang eines angewandten Freskostils unterworfen ist, verzichtet freiwillig auf die malerische Gewalt der Tiefenwirkungen, wenn er beherrscht, was man die Poesie der Perspektive nennen könnte. Denn viele für den Bildgenuss grundlegende Wirkungen hängen mit Raumgefühlen zusammen. Vor Feuerbachs Bildern beschäftigt die Flächenkomposition das Auge freilich so stark, dass der Mangel in der Tiefenvorstellung nicht gleich empfunden wird. Der Blick ist genügend in Anspruch genommen durch den Reichtum der Flächenkunst und die Grösse der Konzeption erweckt sogar den Anschein, als wäre das, was man endlich doch peinlich vermisst, bewusst höheren Zwecken aufgeopfert worden. Dass es so scheinen kann, wenn es auch nicht so ist, kommt daher, weil mit sicherem Gefühl ein Problem gelöst ist, das gerade die Maler von der Denkweise Feuerbachs in unserer Zeit immer wieder verwirrt: Das Problem vom Verhältnis der menschlichen Gestalt zur Landschaft. Dieser

Zögling der Franzosen und der Renaissance hat eingesehen, dass nur eines entscheidend dominieren kann: die Landschaft muss entweder die menschliche Gestalt durch die Stimmungskraft des Ganzen aufsaugen oder sie darf nur Folie für die den Bildraum beherrschende Gestalt sein. Das wussten nicht nur die alten Meister, sondern auch Maler wie Chassérieau, Delacroix und Millet. Was die Wirkung der Radierung von Klinger „An die Schönheit" — um mit einem typischen und bekannten Beispiel zu exemplifizieren — beeinträchtigt, ist eben dieses Missverhältnis von Landschaft und Mensch. Klinger hat zuviel geben wollen und sein Blatt damit um die beste Wirkung gebracht. Er durfte entweder nur die Landschaft zeigen, deren Grossartigkeit den nackten Mann in die Knie zwingt, musste also an Stelle dieses Menschen gewissermassen den Betrachter setzen; oder er durfte nur den Mann allein zeigen und die Wirkung, die ein starkes seelisches Erlebnis auf ihn ausübt. Der Radierer ist hier aber in den alten Fehler der Gedankenkünstler verfallen: er hat zwei Seiten einer Sache zugleich geben wollen. Dieses prinzipielle Missverhältnis, das ebenso wie bei Klinger auch bei Böcklin, Thoma und vielen andern modernen Malern zu finden ist, hat Feuerbach vermieden. Bei ihm dominiert durchweg der Mensch, die Landschaft ist nur Folie. Seine Iphigenien, Okeaniden oder römischen Mädchen füllen immer mit bestimmenden Linien den ganzen Raum; sie würden nicht viel weniger bedeuten ohne jeden landschaftlichen Hintergrund. Das Thema Feuerbachs ist der Mensch. Dessen Umrisse, Gebärden und Stellungen geben dieser gobelinhaften Monumentalkunst, die doch ganz auf den Rahmen angewiesen ist, den Charakter.

Dadurch sind schon die Grenzen angedeutet, in denen allein der Schüler der Franzosen sich bethätigen konnte. Der Kompositionskünstler und Kartonzeichner räumte dem Maler nur beschränkten Platz ein. Zwei Prinzipien suchen in Feuerbachs Kunst einen Ausgleich und finden ihn in einer Weise, die etwa in dem Sinne künstlich ist, wie es die Schöpfung des deutschen Reiches politisch betrachtet ist. Was oft ganz einheitlich erscheint und es letzten Endes durch das Medium der Künstlerpersönlichkeit auch ist, setzt sich aus zwei Prinzipien zusammen. Sehr deutlich ist dieses Nebeneinander des malerischen und zeichnerischen Stils in dem münchener Medeabild sichtbar. Darin sind zwei Bilder zu einem geworden. Dass die Wirkung auf den Betrachter trotzdem ist, als sähe er einen Organismus, beweist die persönliche Kraft Feuerbachs vielleicht mehr als alles andere. Während die Medeagruppe auf der linken Seite in sich skulptural abgeschlossen dasteht, ist die Gruppe der Bootsknechte für sich wieder ein rein malerisches Anschauungsergebnis. Das wird bekräftigt durch die Entstehungsweise des Bildes. Landschaft und Bootsknechte sind auf allen Skizzen gleichartig behandelt, sie waren das Primäre, das Angeschaute; die Medeagruppe ist später, nach vielen Versuchen, hinzukomponiert als die Trägerin des „Gedankens". Diesem Dualismus gegenüber hat man es nicht nur mit zwei Arten des technischen Vortrags zu thun, sondern mit den beiden Elementen der Feuerbachschen Kunst überhaupt. Verfolgt man die Psychologie seiner Skulpturalidee, so trifft man schliesslich auf die Weltanschauung, die unserm Geschlecht als mächtigster Atavismus im Blute liegt und die nie ganz wird überwunden werden können; und untersucht man Feuerbachs Drang zur flächigen Malerei, so begegnet man dem Instinkt, der geradenwegs ins moderne, von diesem Atavismus abgewandte Lebensgefühl führt. Bei Feuerbach waren beide Kräfte gleich stark entwickelt und mit beiden vermochte er zuweilen das Meisterhafte hervorzubringen, wie eben das Medeabild ohne Einschränkung beweist. In den kleineren Bildern findet sich oft nur eines dieser beiden Prinzipien angewandt und es ist charakteristisch, dass das malerisch Impressionistische in den Studien seinen Wert dann behält, während das zeichnerisch dekorative Element isoliert leicht banal wird, trotzdem Feuerbach hierauf den Hauptwert legte. Wie man in der Iphigenie Goethes, dem Wallenstein Schillers oder der Marianne Hebbels von einem Naturalismus innerhalb der Versarchitektur sprechen kann, so darf man Feuerbachs Malerei, wo sie sich am reifsten entfaltet, einen Impressionismus zwischen den Kartonlinien nennen; wie Leibl die Courbetwerte seiner Malerei oft mit Holbeinschen Linien präzise zeichnend umgrenzte, so umschrieb Feuerbach das breite, wirklichkeitsfrohe Spiel des Pinsels mit den stolzen Arabesken raffaelitischer Monumentalität. So kommt es, dass einige Bildnisse der Nanna, die nach gewisser Richtung einen Höhepunkt bedeuten, zugleich an Bilder wie das Porträt der Freifrau von Bernus von Veit und an die Olympia Manets denken lassen. Das malerische Vermögen ist in der Regel nur als Werkzeug be-

ANSELM FEUERBACH, IPHIGENIE AM MEER

ANSELM FEUERBACH, DREI WEIBLICHE GESTALTEN AN EINEM KLEINEN SEE

ANSELM FEUERBACH, VERSUCHUNG DES HEILIGEN ANTONIUS

handelt; doch erweist es sich oft auch als Werkzeug, das, dem Zauberbesen gleich, stärker sein könnte als der Meister, wenn dieser die bannende Formel nicht zu finden wüsste.

Gäbe es eine erprobte Farbenpsychologie, so könnte man Feuerbachs Gemütsart von seiner besonderen Koleristik ablesen. Er bevorzugte schwere graue, braungraue und vor allem violette Töne, denen er gern weiss und schwarz gesellt; in den Landschaften kehrt dann noch ein kaltes, fahles Grün immer wieder. Ueber allen Bildern liegt eine seltsam rauchige Kälte des Tons, eine starre Pracht, die frösteln macht. Es lebt in dieser sicher und mit grossem Sinn gebildeten Skala, in dieser stilkräftigen Vereinfachung etwas wie eine dunkle Orgelharmonie; aber man spürt zugleich die Decadence darin. Das Kolorit droht mit gewitterhafter Düsterkeit, schreckt mit seinem kalten Reichtum und geht in Königsgewändern einher, die imponierend dem Betrachter eine Distanz anweisen. Das warme Leben scheint in einer unnatürlichen Ewigkeitstemperatur gefroren. Wenn man durch diese Bilderwelt geht, erwacht eine fremdartige Empfindung, wie der Neuling sie vor alter Kunst erlebt. Es ist die Farbe eines Spätlings; der ganze Mensch ist sozusagen auf Violett und Grau gestimmt, auf die äussersten Farben des Spektrums. Müde, schwere Melancholie liegt in Feuerbachs Farben, die in grossen Flächen zwischen stolzen Linien stehen und von belebenden Lichtstrahlen kaum differenziert werden. Und doch sind die Tonverhältnisse so musikalisch richtig, die Kontraste so charaktervoll, dass sich die Wirkungen wie Erlebnisse einprägen. Die Naturfarbe ist streng stilisiert und in das System einer prächtig harmonischen Ornamentalität gebracht; dieses System ermöglicht grosse monumentale Wirkungen, aber es setzt, ebenso wie die lineare Stilidee, jedesmal den ganzen Menschen voraus. Wo die Farbe nicht ursprünglich als Erlebnis empfunden ist, wie zum Beispiel in vielen der Kinderbilder, wird sie gleich zur leeren Dekorationsphrase. Auch als Kolorist ist Feuerbach entweder stark oder ganz schwach.

Dieses Schwanken zwischen Höhen und Tiefen ist überall das wesentliche Merkmal der Feuerbachschen Kunst. Einmal wuchs seiner Anschauungskraft die Nanna, das Modell und die Geliebte, diese herrliche Erscheinung einer habgierigen römischen Schustersfrau, die den Mittellosen kalt verliess, zur sybillischen Grösse empor, zur düstern Erhabenheit einer Medea, zur herben Gewalt einer Melpomene; und zuweilen blieb sie im Bild des Malers das Modell und die römische Kleinbürgerin. Auch dieses romanhafte Nannaverhältnis ist sehr charakteristisch für Feuerbach; er war einer der heute aussterbenden Maler, die auf ein schönes Modell angewiesen sind. Wenn es ihm gelang, zu finden, was er brauchte, edle Rassegestalten und -köpfe, wie die Lucia Brunacci oder wie eben die königliche Nanna, war er genial genug, über das schön Lineare und Plastische hinaus, das allgemein Menschliche darin mit grossem Sinn zu erfassen. Er hat in seinen Nannaporträts neben der Griechin das edle Tier zu geben vermocht und hat dann wieder seine ganze in aristokratischen Formen schwelgende Zärtlichkeit aufgewandt, um die schönen Hände der Geliebten, die müssig, wie „nackte Odalisken" auf dem schwarzen, violett schimmernden Gewand ruhen, mit hoher Meisterschaft zu malen. Feuerbachs Porträts reissen den Modernen vielleicht zur spontansten Bewunderung hin. Aus den Selbstporträts der letzten Jahre spricht nicht nur der ganze Mensch in all seiner Determiniertheit, Grösse, Leidenschaft, Eitelkeit und Sehnsucht, aus diesen, im seltsamen Kontrast zum dunkeln Haar trauervoll klar blickenden blauen Augen, schaut nicht nur das kranke Wollen ergreifend auf den Betrachter hinab: zugleich geben diese Porträts — vor allem auch das Bildnis der Stiefmutter aus dem Jahre 1877 — eine reife, kultivierte, ganz sichere und erschöpfende Malerei, die den Schüler der Franzosen in einer bewunderungswürdigen Weise als Sieger über die meisten deutschen Maler des neunzehnten Jahrhunderts erscheinen lässt.

Als ein Sieger, der tragisch lebte und früh starb, aber in gewissen Punkten selbst den Stolz des Jahrhunderts, Leibl, überwunden hat; dessen „Hand den Gedanken oft nicht nachkommen konnte", der zuweilen zu solchen Kindlichkeiten seine Zuflucht nahm, dass er sagte, ein Schmetterling auf einem Iphigenienbild solle die Seele „bedeuten" und der doch als einer der ganz Wenigen zur Einheit von Stil und Wirklichkeit gelangte; der unserer Zeit vieles von dem gerettet hat, das im Prinzip der Impressionisten nicht Platz finden kann und doch unverlierbar sein muss; in dem ein Franzose, ein Grieche und ein Akademieprofessor steckte, ein Meister und ein ewiger Primaner, und der trotz Frankreich und Italien einer der deutschesten ist von allen Genossen. In ihm war nichts von dem malerischen Ingenium Rembrandts oder Rubens. Nie hat er den Zeichenstift und selten den Pinsel zur

Hand genommen aus reiner Zeichnerlust, aus naiver Freude an der Anschauung, am Bilden; immer bezogen sich die Studien auf grosse Gedanken und Pläne, immer waren sie nur Hilfsmittel, um das zu gestalten, was dieser Greger Werle als die „ideale Forderung" empfand. Das begrenzte sein Schaffen und lässt ihn erscheinen, als stände er unter der Herrschaft einer fixen Idee; das macht ihn zu einem Verzauberten, zu einer Seele ohne Lebensfülle, Humor und saftvolle Frische. Das lässt ihn nie zum Genuss kommen, ewig verzweifeln und klagen und die Geduld der besten aller Stiefmütter nach jeder Richtung missbrauchen. Aber andererseits giebt dieser fanatische Trieb nach oben auch seiner ganzen Art die hohe Kultur. Es lacht in den schwerblütigen Werken nicht die Lebensfreude, es weint nicht das Mitleiden darin und es fehlen alle naiven, unmittelbaren Gefühle; diese Kunstwelt wird ganz beherrscht von der feierlichen Statue des Ideals, deren blosse Gegenwart die Schwäche straft, der sich die Gläubigen ernstschweigend nahen und zu deren Füssen die Strebenden stumm verbluten, das sehnsüchtige Auge auf den rätselhaft starren Fernblick der Göttin gerichtet. Auch Feuerbach starb dieser Göttin, nachdem er ihr, inbrünstiger als irgend ein anderer, gedient hatte, jede Stunde eines schweren Lebens. Ihm zerbrach das nach Schönheit kranke Herz, bevor ihm der Dank seines Volkes zugerufen werden konnte; der Dank, der einem so hohen Sinn, einem so reinen Menschentum, einer so leidenschaftlichen und erfolgreichen Anstrengung um das Unsterbliche gebührt.

ANSELM FEUERBACH, TIVOLI

ARISTIDE MAILLOL

VON

MAURICE DENIS

(SCHLUSS)

VII. Das Linkische in Maillols Kunst.

So oft er aufrichtig ist, wird er linkisch. Ich verstehe unter „linkisch" jene Art von Ungeschicklichkeit, durch die sich, nicht gebunden an äussere Formen, die persönliche Erregtheit des Künstlers offenbart. Nicht nur unsere alten Meister, die frühen Gotiker, nein, auch die grössten unserer Modernen haben uns Zeugnis von dieser glücklichen Naivität gegeben. Ingres liess sich, statt sich mit den akademischen Vorschriften der Schule Davids zu begnügen, ruhig der Ungeschicklichkeit zeihen und wagte die Thetis zu zeichnen! Der alternde Puvis de Chavannes bäumte sich gegen den Verfall der Ingres-Schule auf und in ihm erstand die Kindlichkeit der Giottoschule wieder. Um der jämmerlichen Oberflächlichkeit der Kunst des zweiten Kaiserreichs zu entgehen, begnügten sich Manet, Renoir, Degas damit, aufrichtig zu sein und verachteten die Virtuosität, und die Kritik witzelte über ihre Unkenntnis der Prinzipien von Kunst, Farbe und Zeichnung!

Der Fall Maillol ist ein komplizierterer; seine Kunst ist eine Kunst der Formeln, aber sein Instinkt stellt sie auf; er enthält sich jedweder Konvention, wenn er sie nicht, wenn ich so sagen darf, selbst erlebt hat. Man muss folgendes richtig verstehen: Seine Aufrichtigkeit kennt nur Grenzen insoweit, als

A. MAILLOL, STUDIE

sein klassischer Geschmack in Betracht kommt. Immerhin ist sie aber begrenzt; und trotz dieses Zwanges bricht sie überall siegreich hervor, sie macht diese kanonische Schönheit lebendig, so dass, so vollendet er auch erfindet, seine Kunst doch der Triumph des Instinkts ist. Wie naiv sieht er sein Modell, wie natürlich formt er es! Die Kühnheiten, die er sich mit der Natur erlaubt, die Missbildungen, durch die er eine Bewegung, eine Stellung betont, der Rhythmus eines schönen Körpers, kein Kunstgriff verbirgt sie: man sieht sie deutlich, er hat gar nicht die Absicht, etwas zu verbergen! Keinerlei Erleichterung, kein Notbehelf! Wie seine Frauengestalten ist seine Kunst nackt und natürlich. Und wie sie hat er auch jene bäurische Derbheit, eine ganz altmodische Gesundheit und jene Schamhaftigkeit, welche jeder von Natur offene Mensch einer komplizierten Zivilisation gegenüber hat. Welch herrliches Naturell! er vereinigt die Tugend eines Klassikers mit der Unschuld eines Primitiven!

VIII. Ein klassischer Primitiver.

Wie die Primitiven hat er die Achtung vor seinem Handwerk. Er macht sich gar nichts aus den Klassifikationen der Theoretiker, und er glaubt nicht, dass die Inspiration allein genügt ohne die Fügsamkeit der Hände. Er lässt sich nicht durch

A. MAILLOL, SITZENDE FRAU

leere Worte düpieren, er weiss, dass die Kunst kein Priesteramt ist, dazu bestimmt, um die Gesetze der „essentielle humanité" zu entwirren und zu verkünden. Die Dilettanten unserer Zeit, die abergläubisch die geringfügigsten Skizzen irgend eines geschickten Talentes verehren, werden in Maillol keinen Mitschuldigen für ihren Fanatismus finden. So durchdrungen er von seinem Werte ist, so will er weder sich noch uns durch eine Skizze zufrieden stellen. Er hat den Ehrgeiz und die Anständigkeit, zu vollenden, zu glätten, mit einem Wort, ein vollkommenes Kunstwerk zu schaffen. Er nimmt sich dazu die notwendige Zeit, er hat die Redlichkeit des Kunsthandwerkers aus früheren Tagen: er hat Geduld; solch ein Praktiker ist eine Seltenheit in unserer Epoche des Impressionismus und der Improvisation, er verschmäht, mit den Abdrücken seiner Finger im Thon zu modellieren, und ist nicht zufrieden, bis sein Holz hübsch sauber, sein Thon geglättet ist und bis die Bronze unter der Feile die

Fülle der Oberflächen und die Eleganz der Rundungen angenommen hat. Wenn er die Geduld der Primitiven hat, so treibt er auch wie sie sein Handwerk einfach, indem jede Handhabung aus der Erfahrung seiner Hände resultiert. Die moderne Industrie mit ihren flinken Hülfsmitteln schädigt nicht seine eifrigen Versuche: ja, ich wage zu sagen, er verachtet sie; ebenso hat er kein grosses Zutrauen zu den Neuerungen auf wissenschaftlichem Gebiete: er verlangt von der Natur direkt alle Hülfsmittel, die sie ihm bieten kann, und für das übrige nimmt er zu den Traditionen des Handwerks Zuflucht.

Auf seinen zufälligen Spaziergängen in Banguls entdeckte er die seltensten und dauerhaftesten Tinkturen, ein alter Apotheker leitete seine botanischen Sammlungen und um seine Färbmittel herzustellen, bediente er sich der Rezepte von Empirikern. Und so gelang es ihm, Wolle von absolut echten Farben herzustellen, die, wie Herr Meier-Graefe versichert, denen aus der Manifaktur der Gobelins vorzuziehen sind. Ich muss noch hinzufügen, dass er dieselbe Methode in der Zusammensetzung der Thonerde und der Emaille anwendet, ebenso in der Wahl und der Verfertigung seines Handwerkzeugs.

Voller Verehrung für die Vergangenheit, gehorsam den Lehren der Museen, ahmt er keine Epoche sklavisch nach und liebt sie alle. Daher archaisiert er auch nie mit Absicht, er erschafft jede seiner Formeln neu. Wenn er manchmal den Griechen aus der Zeit des Phidias sich nähert — und das springt bei einer lebensgrossen Figur, an der er jetzt arbeitet, in die Augen, kommt das nicht etwa durch eine mühsame gnostische Nutzanwendung, durch die Vermittlung einer kühlen Ueberlegung, oder durch Nachahmung — nein, er fühlt eben einfach ganz wie sie, und ihre Vollendung ist die seine, die ganz mit seinem Instinkt übereinstimmt. Er ist ein primitiver Klassiker.

A. MAILLOL, STUDIE

IX. Inwiefern ist er Meister seines Geschicks?

Ich habe gezeigt, welchen selbst erwählten Platz Aristide Maillol unter den Neuerern in der Kunst unser Epoche einnimmt. Keine Versuchung, kein Einfluss (wenn es nicht etwa der Rausch des Erfolges wäre) könnte ihn von einem so scharf gezeichneten Wege ableiten, auf dem er schon Werke von einer seltenen Vollendung geschaffen hat. Und doch entwickelt er sich noch. Es sei erlaubt, dem nachzudenken, nach welchen Zielen seine letzten Arbeiten streben. Seine ersten Terrakotta-Plaketten, in denen er bei seinem Auftreten so geglückte Silhouetten prägte, seine Bronze-Figurinen, hauptsächlich seine letzten Statuetten, waren schon trotz ihrer kleinen Proportionen monumentale Werke. Es wäre von nun an richtig, dass die Architekten ihn teilnehmen liessen an der Ausschmückung künftiger Paläste. Niemand verstünde besser als er, seinen Statuen die gebührende Rolle zu geben, die der Skulptur in der Oekonomie eines Gebäudes zukommt. Sie würden den strengen Linien der Steine ein heiteres Leben einhauchen, ohne die Grösse der Gesamtheit zu zerstören, ohne die Uebertreibung einer Bewegung oder die Aufdringlichkeit eines Ausdrucks. — Wie selten sind aber moderne Architekten, die soviel Stil und soviel Mässigung verdienen! Ich denke mir ihn lieber, wie er die Alleen eines Parks verschönt und wie er unter dem dichten Grün eines neuen Versailles, in der klassischen Umgebung eines französischen Parks, edle und verführerische Bildwerke errichtet, eine Freude für die Augen und ein Ausruhen für den Geist.

A. MAILLOL, SITZENDE FRAU

EMIL JANSSEN, KOPF EINES JÜNGLINGS

ZU DEM KOPF EINES JÜNGLINGS VON EMIL JANSSEN

Welches waren die Gesinnungen Emil Janssens?

Ludwig Richter schreibt in seinen „Lebenserinnerungen eines deutschen Malers“: „In der ganzen Künstlerschaar deutscher Zunge, die hier (in Rom) sich zusammengefunden hatte, wogte und wallete *ein* Strom der Begeisterung, der nach einem gemeinsamen Ziele hindrängte, und dem Keiner sich entziehen wollte noch konnte; an diesem neuen Leben, diesem Frühlingswehen, nahm ein Jeder teil nach dem Massstab seiner Kräfte; es blühte das edelste wie das schwächste Kraut.

Die früher verschmähten, ja fast verschollenen grossen Maler der vorraphaelischen Zeit waren jetzt erkannt, bewundert und studiert, und in ihrem grossen stilvollen strengen Sinn suchte man die Natur zu erfassen; es war recht eigentlich, nachdem der Zopf überwunden, eine Rückkehr zur Wahrheit, nicht zur blossen Wirklichkeit der Natur, eine Wiedergeburt aus dem Geiste der ältesten grossen Kunst.

Wie in Strassburg Goethe der erste war, dem zu guter Stunde die jugendlichen Augen aufgethan wurden, den Geist Erwins v. Steinbach in seinem Riesenwerke zu erkennen, während seine Zeit ohne Verständnis daran vorüberging, ja es als barbarisch bezeichnete, also erging es auch mit den grossen deutschen Malerwerken, vom kölner Dombilde bis zu Dürers köstlichen Schöpfungen, die man als „gotisch“ belächelte, und an denen man höchstens die mühsame Arbeit bewunderte, bis Friedrich Schlegel in seinem Buche über christliche Kunst auch diesen Geist erschloss, den tiefinnigen und sinnigen, den deutschen und christlichen, welcher in diesen Bildern lebt. Und gut deutsch und ehrlich fromm wollten alle diejenigen jungen Künstler auch sein, in denen ein edler Geist lebte.“ Es heisst in einer Schilderung der Strömung, die Richter in den ersten zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts vorfand: „Man kann sich denken, wie schmollend einige Alte, welche noch aus Asmus Carstens' Zeit stammten und ganz in Antike aufgegangen waren, dieses Treiben (und Uebertreiben) ansahen. Die alten biederen Heiden mussten das ‚Nazarenerwesen‘ hassen in seinen Spitzen und verachten in seinen törichten Extravaganzen.“

Es kommen ferner in dieser Autobiographie Sätze vor wie: „Daheim lagerte noch frostige Winterkälte auf den absterbenden Kunstgefilden, und nur einzelne Zeichen waren es, die mich an einen kommenden Frühling mahnen konnten. Auf meiner Wanderschaft nach Rom hatten sich Stimmen und Zeichen gemehrt: Schlegels und Wackenroders Schriften in Innsbruck, Girolamo dai Libri in Verona, endlich die köstlichen alten Florentiner.“ Wenn wir nun noch die Sätze anfügen, mit denen Richter des wundersamen Einflusses von Cornelius gedenkt: „Ende des Monats unternahm ich noch einen mehrtägigen Ausflug nach Berchtesgaden. Als ich Abends im Wirtshause sass und das Fremdenbuch mir vergelegt wurde, las ich mit besonderer Bewegung: ‚P. Cornelius, Direktor der münchener Kunstakademie, am 18. Juli eine Nacht hier gewesen.‘ Ich hatte ja noch gar Nichts von Cornelius gesehen, wohl aber von jüngeren Genossen gehört, er sei der gewaltige Chorführer und Bahnbrecher einer neuen, grossen Richtung“ — dann ist unser Eindruck gegliedert, wir wissen, welches die Gesinnungen Janssens sind!

Malerisches Sehen im Zusammenhang mit der Einwirkung des Stils von Cornelius und durch Cornelius hindurch beeinflusst durch den Stil der frühen Florentiner: das zeigt sich in dem herrlichen Jünglingskopf, den wir aus der Sammlung Bernt Grönvolds reproduzieren und der noch ganz unbekannt ist. Malerisches Sehen fast alleine, erstaunliches malerisches Sehen, doch ganz leise berührt durch den Stil von Cornelius (und hierdurch von Wasmanns Sehen unterschieden, welches *nichts* von Cornelius' Stil enthält) offenbarte sich in Janssens Studie eines männlichen Aktes, die ebenfalls von Bernt Grönvold entdeckt worden war und in der Jahrhunderts-Ausstellung unser Entzücken erregte — sie wurde irrtümlich früher für ein Wasmannsches Werk gehalten. Schliesslich *nur* Nazarenertum findet man auf

einem der hamburger Kunsthalle gehörenden Rundbilde Janssens, das ebenfalls auf der Jahrhunderts-Ausstellung war. Dieses Bild ist ohne Persönlichkeit und Eigenart. Es mag ursprünglich malerisch gewesen sein — das entzieht sich der Beurteilung; wie es Janssen beendigt hat, ist es jedenfalls ein unmalerisches Werk geworden, und die Ansätze zu persönlicher Malerei — wenn sie vorhanden waren — sind „ausgeglichen" und unterdrückt. Die beiden durch Bernt Grönvold der Kunstgeschichte eroberten Arbeiten aber: der männliche Akt und dieser männliche Studienkopf, zählen zu den stolzesten Hervorbringungen der Zeit vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Sie wurden von ihren Zeitgenossen noch nicht in ihrer malerischen Reife gewürdigt. Sie waren in ihrer Epoche jedoch beinahe unerhört durch ihren Stil-Inhalt und die dabei hervortretende Originalität, Freiheit und Zartheit der Palette.

In der von Grönvold herausgegebenen Selbstbiographie des teuren Wasmann thut dieser des Freundes an folgenden Stellen Erwähnung: Seite 41: „Emil Janssen aus Hamburg, den ich vor allen andern lieb gewann, weil sein gemessenes, würdevolles Benehmen einen beruhigenden Einfluss auf mich übte. Seine ersten künstlerischen Versuche, in denen sich die Tiefe eines frommen Gemütes und ein scharfes Auge für Naturwahrheit zeigte, waren so entzückend schön, dass seine Freunde die grössten Erwartungen von ihm hegten. Sein erstes Bild in München „Tobias' Abschied von den Eltern", wie er, von dem Engel und dem Hündchen begleitet, fortgeht, gab die Empfindungen einer Seele wieder, die sich von der Heimat getrennt fühlt. Dabei war Farbe, Stil, Haltung der Gewänder und der Landschaft so vollendet, als hätte er schon nach den besten Meistern studiert. Sonderbar! so sehr er sich später abhärmte, nach den edelsten Mustern der alten Zeit sich bildete, nie entstand wieder von seiner Hand ein so naturwüchsiges und zugleich künstlerisch schönes Bild wie dieses erste. Sein Leben war fortan ein beständiger Zweifel an sich selber, so dass er, ungeachtet der liebevollen Bemühungen seiner Freunde, mit seinen Arbeiten nie mehr ins Klare kam." Ferner S. 101: „In diesem Jahre (1833) hatte ich die Freude, meinen lieben Freund Janssen, der ebenfalls Stipendien nach Italien erhalten, in Rom zu sehen. Wir bezogen zusammen ein etwas grösseres Quartier in der Via Nomentana . . . Wir vertrugen uns gut miteinander, zeichneten und studierten zusammen und waren unzertrennliche Gefährten. Da Janssen etwas menschenscheuer Art war und grosse Gesellschaften nicht liebte, so besuchten wir selten die Scorzzese . . . Als es heisser wurde, gingen wir beide ins Gebirg und kamen nach Cervara. Die starre äussere Ruhe meines Freundes bildete zu meiner beweglichen Natur einen so auffallenden Gegensatz, dass die Bauern in ihrer drolligen Weise ihn einen prete, mich einen frate nannten . . ." Im Spätherbst 1834 machte Wasmann mit Janssen eine grössere Fussreise bis Frosinone, die letzten Tage des Herbstes brachten sie in Olevano zu: „Ueber die in Farbenschmuck prangende Natur war eine feierliche Ruhe gegossen wie über das Ende eines guten Menschen, der in wehmütiger Andacht sehnsüchtig nach einem höhern Licht hinaufschaut." Er erwähnt dann bei der Rückkehr wieder des Freundes: „Es war der 10. Juli (1835) früh morgens an einem Freitag, als ich nach dem Abschied von meinem lieben Janssen, der mich über Ponte Molle hinausbegleitet hatte, während die Sonne durch den starken Nebeldunst brach, wehmütig die letzten Scheideblicke auf die ewige Stadt warf und noch oft den Kopf umwandte, als ich längs des Tiber hinschritt."

Endlich heisst es auf S. 165 in Wasmanns Selbstbiographie: „Auch meinen armen Janssen geleitete ich im Herbst des folgenden Jahres zu Grabe. Er hatte . . . unter Professor Hess, der sich seiner annahm, mit endloser Anstrengung gearbeitet." Wasmann schildert dann das Leiden, an dem er starb, Knochenerweichung: „Seine Krankheit machte reissende Fortschritte, und bald konnte er nur noch auf Krücken nach der Viehweide vor dem Thore sich hinschleppen, um warme Kuhmilch zu trinken, wo jeder der andern Patienten sich beeilte, dem armen schönen Dulder Platz zu machen und das Glas hinzureichen. Dabei hatte er noch den tiefen Seelenschmerz, dass, als die Kiste mit seinen Sachen von München kam, eine grosse herrliche Kohlenzeichnung, ‚die Ruhe der h. Familie auf der Flucht nach Aegypten', sein Stolz und seine letzte Kunstfreude, an welcher er wohl ein halbes Jahr in guten Zeiten studiert und gearbeitet, so unkenntlich und verwischt anlangte, dass sie nur ein grauer schmutziger Fleck geworden war. Was blieb dem Armen noch übrig als sich hinlegen und sterben?"

Er erblickte das Licht der Welt in Hamburg 1807 und endete sein junges Dasein in Hamburg 1843.

H.

CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Der alte, jetzt im 83. Lebensjahre stehende Jozef Israels hat eine warme, herzliche, gemütreiche Würdigung Rembrandts niedergeschrieben, von der ein Bruchstück auch in der Vossischen Zeitung veröffentlicht wurde. Der Altmeister schrieb: „Es war so etwa gegen die Hälfte des vorigen Jahrhunderts, dass ich nach Amsterdam ging, um mich unter der Leitung des damals sehr renommierten Porträtmalers Kruseman zum Maler auszubilden. Bald erhielt ich Zutritt in das Atelier meines Meisters und sah mit Bewunderung die Porträts von vornehmen Personen Amsterdams, an denen er gerade arbeitete. Die Rosafarbe der Gesichter und die feine Behandlung der Stoffe, die sich manchmal vor einem Hintergrund mit dunkelrotem Sammet abhoben, gefielen mir sehr. Als ich den Wunsch ausdrückte, einige dieser Porträts kopieren zu dürfen, wurde mir dies von meinem Lehrmeister rundweg abgeschlagen. ‚Wenn Du kopieren willst,' antwortete er, ‚dann gehe nach dem Museum im Treppenhaus.' Ich wagte nicht, es einzugestehen, dass dies eine grosse Enttäuschung für mich war, ich war so grasgrün aus der Provinz gekommen und die alten Meister waren für mich noch ein Geheimnis, denn ich konnte in den alten Gemälden und in dieser dunkeln Leinwand die Schönheit nicht entdecken, die von jedermann gerühmt wurde, für mich waren die Ausstellungen in ‚Arti' viel schöner und ich bewunderte besonders Pienemann, Gallait, Corot und Kukuk. Nicht, als ob ich so viel rückständiger gewesen wäre als die andern, aber es fehlte mir Studium und Übung, ohne die man das Fremdartige und so ungemein Künstlerische der holländischen Meister nicht begreifen kann, und ich behaupte heute noch, dass man, mag man noch so intellektuell sein, diese grossen Alten nicht nur so ohne weiteres geniessen kann, wenn man sie nicht viel und oft gesehen und sich in ihre Kunst eingelebt hat. Es dauerte lange, ehe ich den Mut hatte, mich mit Farbe und Pinsel nach dem Heiligtum zu begeben, aber, nachdem ich eine Zeitlang viel nach der Natur gemalt, viel Nacktstudien und noch viel mehr Stillleben gemacht hatte, ging mir ein Licht auf. Ich begriff, dass es nicht die gefällige zarte Behandlung des Stoffes sei, was erreicht werden müsse, sondern dass ich zuerst auf das Relief der Gegenstände, auf die Haltung der Figuren in ihrem Verhältnis zu Licht und Schatten, ihre Gebärden und Bewegungen zu achten hätte. Mit dieser Überzeugung besuchte ich das Treppenhaus. Hier wurde mir allmählich deutlich, worin die Schönheit und Wahr-

heit dieser bewundernswürdigen alten Meister eigentlich bestand, denn ich merkte, dass ihre so einfachen Vorwürfe durch ihre Behandlung reich und vielsagend wurden. Sie waren Genien, ohne es selbst zu wissen, und die sie umgebende Welt wusste es damals auch nicht."

Nachdem Israels es zuerst mit einem kleinen Gemälde von Gerard Dou und dann mit einem Kopf von van der Helst versucht hatte, ohne davon befriedigt zu sein, wandte er sich zu einem der Köpfe der Staalmeesters. ,,Der Mann in der Ecke links mit seinem spitz zulaufenden Hut und seinen grauen Haaren hatte es mir angethan. Ich fühlte, dass hier etwas sei, dessen Schönheit ich wiedergeben konnte, wiewohl ich alsbald sah, dass die Bearbeitung eine ganz andere sein musste, als bei meinen bisherigen Versuchen; aber das Verlangen, dieses Neue und Breite zu erreichen, zog mich derart an, dass ich beschloss, es zu wagen. Wie diese Kopie geworden ist, weiss ich nicht mehr, wohl aber weiss ich, dass sie jahrelang in meinem kleinen Malerkämmerlein gehangen hat. So trachtete ich, das Kolorit und die Behandlung des grossen Künstlers zu erfassen, bis endlich die Schönheiten der Nachtwache und der Staalmeesters mich so beherrschten, dass mich überhaupt nichts mehr anzog, was nicht die Hand des grossen Rembrandt geschaffen hatte. In seinen Werken sah ich etwas, was ich bei den anderen nicht fühlte: es war seine Freiheit und Ungezwungenheit, die ich bewunderte und die auf der Zeichenakademie und im Atelier eines Lehrmeisters verpönt waren.

Hatte ich nun eine Zeitlang Rembrandts Gemälde von allen Seiten betrachtet, dann ging ich in den unteren Stock des Treppenhauses, wo sich die sogenannte Prentenkamer befand. Hier waren Rembrandts Radierungen in ausgezeichnetem Zustande zu sehen. Oft und immer sehr lange sass ich da, um mich in diese 240 Kunstwerke zu vertiefen, häufig mahnte mich der Konservator zur Vorsicht, wenn ich die Blätter allzu eifrig umschlug, um sie mit einander zu vergleichen. Ich war erstaunt, dass der Künstler, der die ruhmreiche Nachtwache und die breiten Staalmeesters mit Farben geschaffen hatte, hier als ein ausgezeichneter Stecher erschien, der nicht nur mit der Kraft und der Leichtigkeit eines echten Führers des Pinsels ausgestattet war, sondern alles beherrschte, was die Nadel auf dem harten, glänzenden Kupfer hervorzubringen im Stande war. Es war aber nicht diese aussergewöhnliche Kunstfertigkeit, welche mich bei diesen Radierungen so fesselte, noch viel mehr wurde ich durch die erfinderische Vielseitigkeit der Vorstellungen, durch die wundervollen Beleuchtungen und die naiven kindlichen Manieren, die er seinen Figuren zu geben wusste, getroffen. Nicht nur das Gemüt sprach laut in der Vorstellung, sondern es durchdrang alles durch die subtile Anwendung der Nadel. Die biblischen Scenen werden in alt-amsterdamscher Weise vorgestellt, aber welche Kunstfertigkeit bei der Verteilung von Licht und Schatten und welche Phantasie in der Komposition! So wunderbar originell, so vollendet im Ausdruck war hier alles, dass andere Bilder dagegen, mochten sie noch so kunstreich bearbeitet sein, die Schule und die Akademie verrieten. Hier waren herrliche Porträts, selten schöne Köpfe, oft von ihm selbst oder seinen Freunden. Aber wenn man das kleine Bild seiner Mutter gesehen hat, muss man die Mappe einen Augenblick zuschlagen . . . und seine Augen wischen. Etwas Schöneres, was mit solchem Gefühl gestochen ist, besteht nicht: die mütterliche Milde, das Wohlwollen und die Innigkeit des alten Frauchens blickt uns aus jedem Strich, aus jedem Häkchen der Nadel entgegen, jede Linie hat etwas zu bedeuten, kein Pünktchen hätte weggelassen werden können. Und dieses lebensvolle Porträt hat Rembrandt in dem jugendlichen Alter von 24 Jahren geschaffen! Ich schlage die Mappe wieder auf und sehe die reich bearbeiteten Bettler. Das sind Typen, nach denen er damals nur zu greifen hatte und die er so gerne und so oft darstellte; man sollte sie eigentlich gar nicht arm nennen, so warm, so farbig hat sie der Meister ausgestattet. Dann kamen die wirkungsvollen Landschaften an die Reihe, jene merkwürdigen Nacktstudien, mit einem Wort ein Kosmos. Wenn ich dann, nachdem ich eine Mappe durchgeblättert hatte, wieder in die Stadt zurückkehrte, war es mir, als ob ich allerlei Gestalten begegnete, welche den seinigen glichen. Vom Treppenhaus nach der Hoogstraat, dann durch die Sint Anthoniebreestraat und endlich in der Joodenbreestraat, wo ich damals einige Schritte von dem Hause entfernt, in dem Rembrandt so viele Jahre geschaffen hat, wohnte, überall da sah ich wieder die malerische Menge, dieses geräuschvolle Leben, diese warmen jüdischen Gesichter mit ihren eisgrauen Bärten, die Frauen mit ihren fuchsrothen Haaren, die Karren voll von Fischen und Früchten und allerlei Waren. — Alles war Rembrandt!

Es giebt aber noch eine dritte Äusserung von Rembrandts Talent: das sind seine Zeichnungen. Für einen jungen Maler, der nach Mitteln sucht, um seine Gedanken auszusprechen, waren diese Zeichnungen ebenso rätselhaft wie ermutigend. Da sie nicht so deutlich waren wie seine Radierungen, dauerte es einige Zeit, ehe ich mich mit ihnen befreunden konnte, aber als ich begriffen hatte — was ich heute noch glaube — dass der Meister diese Zeichnungen nicht gemacht hatte, um sie mit zierlichen Linien zu umgeben und sie dann dem Publikum vorzuführen, da fühlte ich ihre wahre Tragweite. Es waren meistens Gefühlsäusserungen, um seinem phantasiereichen Gemüt zu Hülfe zu kommen. Ohne jedes Nachdenken auf das Papier geworfen, aber mit einer Hand, die bei jedem Zucken und bei jeder Erregung Meisterstücke schuf. Oberflächlich betrachtet, werden diese Zeichnungen durch allerlei Tintenflecke und harte dicke Striche, die wild und wunderlich durcheinander gingen, entstellt, betrachtet man sie aber gut, dann scheint alles wohl berechnet und gefühlt.

So sah ich also diesen Rembrandt als den Mann, der

mit seinem Pinsel, seiner Feder oder dem Grabstichel alles dazustellen und vor die Phantasie zu zaubern vermochte. Vom Himmel und von der Erde, von den Helden der Geschichte und von den alltäglichen Menschen, von einem Stückchen des Turms der Westerkirche wusste er eine schöne Zeichnung zu machen, Löwen und Elefanten wurden in der seltsamsten Weise wiedergegeben. Besonders seine Nacktfiguren von Frauen sind deshalb so merkwürdig, weil bis jetzt kein Maler es gewagt hatte, sie so darzustellen, wie sie im Atelier vor ihm standen, aber Rembrandt, bezaubert durch das Licht und die Glut der Fleischfarbe, zauderte keinen Augenblick, sie so zu malen, wie er sie sah. Es war keine Venus, keine Juno oder Diana, es war die Waschfrau seines Nachbars, die er entkleidete und in der Herrlichkeit ihres Fleisches wiedergab. Und seine Handschrift allein, ich meine die Manier, mit der er seine Schnörkel und Striche hinwarf, war an sich schon ein genussreicher Anblick, von dem man sich nur schwer trennen konnte. Und das alles that er mit einer Leichtfertigkeit, mit einer Ausgelassenheit und mit einer Sicherheit, welche den Gedanken eines Studiums oder irgend einer Anstrengung gar nicht aufkommen liess.

– –

Und wie denke ich jetzt über den Meister, nachdem so viele Jahrzehnte verflossen sind? Wohlan denn, Leser, betrachte denn mit mir die gewaltigste Äusserung von Rembrandts grossartiger Malkunst, die er in seiner „Nachtwache" niedergelegt hat.

Schon beim ersten Anblick werden wir sofort durch breite Bewegungen von Schatten und Licht getroffen, die wie Farbentöne durch die enorme Fläche der Leinwand singen. Dann kamen plötzlich zwei Männer auf uns zu, die aus der Gruppe nach vorne treten, der eine ganz dunkel, der andere ganz hell gekleidet. Das ist Rembrandt! Er wagt, schreiendes Licht gegen Dunkel zu stellen. Und um diesen Gegensatz von grossen Linien harmonisch zu machen, ersinnt er etwas, der linke Arm des dunklen Mannes ist ausgestreckt, als ob er mit der vorgehaltenen Hand etwas behaupten will, und so wirft er mit seiner Hand einen grossen sonnigen Schlagschatten auf seinen weissen Kameraden! Das Genie weiss sich zu helfen, wo gewöhnliche Menschen keinen Rat mehr wissen. Diese Männer sind offenbar mit einander im Gespräch, man sieht es, sie sind die Anführer des ganzen Trupps. Da stand er jetzt, der grosse Meister, als alles auf die Leinwand gebracht war, was darauf kommen musste – aber er schüttelte das Haupt. Nach seiner Meinung traten diese beiden Männer noch nicht genügend in den Vordergrund. Dann nahm er noch einmal seine grosse Palette, seinen breitesten Pinsel taucht er noch einmal tief in den Farbentopf, und diese zwei vordersten Figuren wurden noch einmal mit kräftigen Strichen behandelt, hier mehr Tiefe, dort noch mehr Licht, und so versuchte er alles, um dem, was in den Vordergrund zu kommen hatte, noch ein kräftigeres Relief zu geben – und dann sah er, dass es gut war, und so liess er es dann auch stehen. Vielleicht war die Ähnlichkeit seiner Herren Auftraggeber etwas weniger sprechend, auch beklagte man sich bei ihm über Mangel an Ausführlichkeit, aber für ihn war die Hauptsache, dass die Figuren lebten, und dass sie sich bewegten. Wie herrlich ist ihm dies gelungen! Von den Federn ihrer Hüte an bis zu den Sohlen ihrer Schuhe, welche beinahe den Rand des Gemäldes erreichen, ist alles, als ob man es mit der Hand prüfen könnte. Wie sind die Köpfe voll Energie und Charakter, ihre Kleidung ist auf den Leib gegossen, der stählerne Halsberg, die Schärpe, die Stiefel des hellen Mannes sind von wunderbarer Malkraft; dann der dunkle mit dem roten Wehrgehänge, mit dem Handschuh und dem Stock ist von einer Erfindungsgabe, die nur deshalb nicht auffällt, weil alles so richtig, einfach und natürlich ist. Ich kenne keine Darstellung, welche die Pracht und das Malerische jener Zeiten so stark ausdrückt, wie diese zwei Männer, die auf diesem Riesengemälde einherschreiten.

Wenden wir uns nun zu der rechten Seite, um den schwitzenden Trommler zu betrachten. Sein scheinbar pockennarbiges Gesicht unter dem Schatten seines verschlissenen Huts ist eine echte Falstaffﬁgur, die dicke Trunkenboldsnase, sein fettiger Mund, alles, was an ihm ist, sind von einer malerischen Bravour, die den Wagemut des Meisters so besonders charakterisieren; man sehe nur, wie er darauf lostrommelt, als ob er jedermann sagen wollte, dass er eine der prächtigsten Figuren des berühmten Meisters sei, den man Rembrandt nennt. Ich begreife sehr gut, dass beim Anblick dieses Mannes, wie er vor uns webt und lebt, der beschränkte, quasi gelehrte und dummgewissenhafte Gérard de Lairesse in seinem grossen Buch über die Malkunst (in welchem Rembrandt der grösste Farbenklekser genannt wird) ausrief: „Bei Rembrandt läuft die Farbe wie Dreck aufs Paneel!" Genialität und philisterhaftes Knotentum sind und bleiben geschworene Feinde.

Wenden wir uns jetzt nach der linken Seite des Gemäldes. Hier steht der durchgeistigte Landsknecht, ganz in Rot gekleidet. Ein Maler mit dem Hell- und Brauntalent brauchte nicht bange zu sein, jemand von Kopf zu Fuss rot zu malen, er wusste, dass das Spiel von hell und dunkel ihm helfen würde. So liegt denn auch hier das Rot teilweise im Schatten einer herrlichen Nuance und vereinigt sich trefflich mit den gräulich grauen Tönen der übrigen Figuren. Auch dieser rote Mann ist in der eben beschriebenen Weise mit dem Pinsel behandelt worden; betrachtet man ihn gut, dann scheint es, als ob Rembrandt diesen malerischen hervortretenden Mann mit einem vollen Pinselstrich von oben bis zu den Füssen hingeworfen hat. Wie fest ist die Behandlung der Hand, welche das Gewehr ladet, wie forsch die Striche auf seinem roten Hut, auf dem roten Wams, wie kräftig, lebhaft, beweglich und reich steht er da!

In diesem wunderbaren Gemälde stossen wir jeden Augenblick auf etwas Interessantes. Sprechend ist der Hellebardier, der vom Rande links rückwärts blickt, dann der Mann, der hinter dem weissen Mann sein Gewehr untersucht, und wie herrlich wirkt der lachende, von dunklem Hintergrunde sich abhebende Junge mit seinem grauen Hut! Der Kopf des Mannes, der mit seinem Arm auf etwas zeigt, ist auch wieder von besonderer Farbe und Malweise; selbst der graue Pfeiler, gegen den sich der Kopf mit dem Helm abhebt, wirkt trefflich zum Gesamteindruck mit. Aber hier ist noch etwas Wunderbares, und zwar das fremdartige Mädchen, das sich zwischen allen diesen männlichen Figuren bewegt. Viele Kritiker und Kunsthistoriker haben sich den Kopf darüber zerbrochen, was dies eigentlich zu bedeuten habe und gefragt, ob diese Figur überhaupt hierher gehöre. Hätte Rembrandt sie gehört, dann würde er lächelnd geantwortet haben: Seht ihr denn nicht, dass ich dieses lichtumflossene Kind hier nötig hatte, um gegen alle diese nach unten laufenden Linien und diese dunklen Farben einen Kontrast zu schaffen? Der Mann mit der Fahne im Hintergrund, der weglaufende Hund – alles unterstützt und hilft einander in Farben, Linien und Effekt. Da ist auf diesem Gemälde auch keine winzige Stelle, die nicht ein seltsames Malertalent verrät. Hier gilt die Behauptung: Schneide nur ein kleines Stück aus einem Gemälde heraus, und ich will dir sagen, ob der Maler ein Künstler ist.

Und nun noch die „Staalmeesters".

Hier schallt uns eine ganz andere Musik entgegen, als aus den Tönen der „Nachtwache". Still und vornehm ist hier alles, hier herrscht allein die hohe Auffassung des menschlichen Antlitzes. Sie sitzen hier, diese alt-holländischen Männer und beratschlagen, ihre Geschäftsbücher vor sich auf dem Tisch. Rembrandt hat uns ihre Köpfe mit so viel Leben verdeutlicht, dass sie im Laufe der Zeiten alte Bekannte geworden sind. Ja, alte Bekannte, die schon einige hundert Jahre gelebt haben, ehe wir da waren. Wie lange schon kenne ich diesen Mann an der linken Seite mit seiner Hand auf dem Lehnstuhl, mit den grauen, feinen Haaren, die unter seinem hohen spitzigen Hut von seiner breiten gerunzelten Stirn hervorquellen. Hier giebt die Farbe, sowohl im Licht, wie im Schatten, ein Durcheinander von Fleischtönen, Zwischentönen von Grün und Rot, Grau und Gelb, sie ist so aneinander gereiht, dass hier etwas erreicht ist, wobei der Verstand förmlich stille steht. Das Relief, das Hervorspringen aus dem Hintergrund, ergreift uns wunderbar, aber auch welches Modell, wie sieht uns der Mann mit dem einfachen Blick aus den tiefen Augenhöhlen an – es ist ein Unikum, wie es Rembrandt selbst niemals übertroffen hat. Auch alle anderen Köpfe, besonders der Mann, der sich nach vorn beugt, dieser wunderbar natürliche Zunftmeister, der vor dem Buch Platz genommen hat und sein neben ihm sitzender Nachbar bis zum fünften Kaufmann an der rechten Seite mit dem Diener hinter sich – alles ist Männlichkeit, Reichtum und Leben. Der Hintergrund ist wieder eine Schöpfung, wie sie nur Rembrandts feines Gefühl für Linien hervorzubringen wusste. Die Wand und das Getäfel umgeben diese Komposition, als ob sich dies von selbst verstände, und als ob es auch thatsächlich so gewesen wäre. Und doch wird dieser geniale Kunstgriff noch durch die Herrlichkeit des Kolorits des roten warmen Tischtuchs übertroffen, welches dem ganzen Gemälde einen tieferen dunkleren Ton verleiht. Ob über dieses Gemälde nach seiner Vollendung von den Zeitgenossen viel gesprochen und geschrieben worden ist, weiss ich nicht, aber für uns stellen diese Männerköpfe das Höchste dar, was die Malkunst erreichen kann. In Madrid, wo mich die Gemälde von Velasquez bezauberten, machte ich mit Bekannten einen Spaziergeng durch die Strassen und über die Plätze der Stadt, an einem Gebäude sahen wir einen grossen, vielfarbigen Anschlagezettel, auf dem vermerkt war, dass hier eine Ausstellung moderner spanischer Künstler zu sehen war. Neugierig traten wir ein, wir sahen viel Schönes und Gutes – aber plötzlich standen wir, wie aus Spanien weggeblasen, vor drei Köpfen aus den Staalmeesters, die ein spanischer Maler in Amsterdam kopiert hatte. War es Chauvinismus, war es Überzeugung? Diese Kopien redeten zu uns einen Geist grösserer Einfachheit, grossartigerer Auffassung der Natur und der Menschenwürde als alles, was wir im Prado bewundert hatten. Ja, dieses Gemälde ist selbst ein Totschläger für die altholländischen Kunstbrüder: Der tüchtige van der Helst wird neben ihm oberflächlich, der prächtige Frans Hals skizzenhaft und durchsichtig, denn so viel Genialität, so viel Relief bei solcher Natürlichkeit der Haltung und Gebärden wird nicht mehr gefunden. Und der Mann, der dieses Wunderwerk geschaffen, war damals ein armer Bürger, der in einem dunklen Winkel der Stadt wohnte, in der jetzt zu seinen Ehren ein Fest gefeiert wird.

Rembrandt steht in unseren Tagen im Zenit seines Ruhms; Gold hat neben seinen Meisterstücken keinen Wert mehr; um das Unbedeutendste davon zu besitzen, opfert man Hände voll Gold, man durchreist nach ihm die Welt, und die Kritik, die sich lange Jahre hat hören lassen, ist jetzt verstummt. Merkwürdig ist es, dass keine der allgemein anerkannten Grössen der Malkunst im Laufe der Zeiten der Gegenstand so vieler Kritik gewesen ist wie das Werk Rembrandts. Und dennoch, was man auch über die Unwahrscheinlichkeit der Vorstellung und die Übertriebenheit des dunklen Hintergrunds gesagt, bleibt die „Nachtwache" noch stets, wie die Engländer sie nennen, das Wunder der Welt. Schon während seines Lebens gab es Leute genug, die es ihm übel nahmen, dass er nicht bei der Antike und bei den Italienern in die Schule gegangen war, und dass er die Natur so malte, wie er sie wirklich zu sehen glaubte. Uns dünkt dies befremdend, aber es ist doch wahr, denn

schon während der letzten Jahre von Rembrandts Leben war man mit den alten holländischen Begriffen in Kunst und Literatur nicht mehr zufrieden, und jetzt noch lese ich mit Widerwillen, wie man die Namen latinisierte und in holländischen poetischen Werken über griechische Götter und mythologische Figuren sprach, die zu unserem holländischen Himmel so schlecht passen. Aber zum Glück hat sich Rembrandt stark genug gefühlt, um unbeirrt seinen eigenen Weg zu gehen, und die Zeit liegt hinter uns, in der man von den kunstgefährlichen Theorien sprach, die seinen Gemälden anhaften sollten, man hielt sich an die Behandlung der Technik, aber zu der tiefen, ihr zu Grunde liegenden Idee wusste man nicht durchzudringen. Aber die liberalen Ansichten der modernen Welt sind auch auf dem Gebiete der Kunst siegreich gewesen, heute fühlen und wissen wir, dass die vermeintlichen Schwächen und Übertreibungen nur die Eigenart eines ausserordentlichen Menschen bilden, und wir entbehren sie nicht gerne, weil wir dann befürchten müssen, ein unvollständiges Bild der Persönlichkeit vor uns zu haben, von der jede Lebensäusserung unser Interesse rege macht.

Ich schliesse . . . . . aber, wie so manches Mädchen an ihren Liebhaber schreibt: ich höre mit der Feder auf, aber nicht mit dem Herzen . . . ich denke an das Porträt von „Jan Six“, dieses seltene Juwel, ich denke an das Louvre, an Kassel, an Braunschweig und an was nicht alles — aber genug. Ich wollte in diesen Zeilen dem Leser nur sagen, wie ich mir Rembrandt stets vorgestellt habe, als das Ideal des Künstlers, frei und ungebunden in seinem Werk, genial in allem, was er tat, eine Figur, in der sich die Grösse unserer alten Republik abspiegelt.

❊

Else Olten hat eine autorisierte Übersetzung der ganzen kleinen Broschüre angefertigt, die im Verlage der Concordia (Hermann Ehbock) erschienen ist.

❊

Max Klinger ist zum Ehrendoktor der Universität Greifswald ernannt worden.

❊

Das Gerücht, das schon seit einiger Zeit im Umlauf war, hat sich bewahrheitet: Harry Graf Kessler, unser Mitarbeiter, verlässt das grossherzogliche Museum für Kunst und Kunstgewerbe in Weimar. Es wird behauptet, dass die Ausstellung von Skizzen Rodins, die er veranstaltete, die Veranlassung zum Rücktritt war.

Ist es nicht ein Zusammentreffen eigener Art: in Jena Rodin Ehrendoktor, sendet ein Werk, die Universität beglückwünscht sich hierzu, und in der eine halbe Stunde entfernt liegenden Hauptstadt des Ländchens wird ein Mann, der eben den Rodin vorführte, heimgeschickt?

❊

Rodin hat sich über die Einwirkung geäussert, die er durch die Tänzerinnen des Königs Sisowath von Kambodscha erfahren hat. Er drückt sich so begeistert über die neuen Anregungen aus, dass man das Unmittelbare des Eindrucks merkt und hierdurch beinah gerührt werden kann. Besonders ist dies an der Stelle der Fall, in der er über die Altersgrenze spricht, an der er angelangt ist und die ihn verhindert, noch erheblichen Nutzen von den neuen und ausserordentlichen Anregungen zu ziehen. So erinnert er an den alten Hokusai, der bis zum letzten Tage von sich gesagt hat, dass er lerne und lerne . . . Rodin ist den Tänzerinnen nach Marseille gefolgt, dem Hafen, von dem sie die Rückfahrt antraten, um wenigstens noch Studien und Skizzen nach ihnen anzufertigen, so lange sie noch in seiner Sehweite weilten, und äusserte zu einem Journalisten: „Ich habe mit meinen niedlichen Freundinnen die vier schönsten Tage meines Lebens verbracht. Ich hatte schon die kleinen Javanerinnen gern gehabt, die sich hier auf der Ausstellung sehen liessen und die prächtigen Prinzessinnen von Kambodscha haben jetzt in mir meine alten Eindrücke erneuert und verzehnfacht. Sie haben für mich die Antike wieder aufleben lassen. Sie haben mir in der Wirklichkeit die schönen Gesten, die schönen Bewegungen des menschlichen Körpers gezeigt, die die Alten im Bilde festzuhalten verstanden. Sie haben mich plötzlich in die Natur getaucht, haben sie mir von einer ganz neuen Seite gezeigt und haben mich gelehrt, dass der Künstler hienieden keine andere Aufgabe hat, als die Natur zu beobachten und aus der Quelle der Natur zu schöpfen. Ich bin ein Mensch, der sein ganzes Leben dem Studium der Natur gewidmet hat und der für die Werke der Antike eine unendliche Bewunderung hegt; Sie können sich also denken, wie auf mich ein so vollendetes Schauspiel einwirken musste, ein Schauspiel, das mir die Antike wieder vor Augen führte. Diese monotonen und langsamen Tänze, die dem Rhythmus einer seltsamen Musik folgen, haben eine ausserordentliche, eine vollkommene Schönheit, die der griechischen Schönheit gleicht, aber doch ihren besonderen Charakter hat. Durch die Tänzerinnen von Kambodscha habe ich Bewegungen kennen gelernt, die ich noch nirgends gefunden hatte, weder in der Bildhauerkunst noch in der Natur. So jene Längsbewegung, die sie hervorbringen, indem sie die Arme ausstrecken, die Hände umkehren, die Finger spreizen, und die von einem Ende des Kreuzes, das sie bilden, zum andern einer langsamen Undulation gleicht, einer Wellenbewegung, die sich auch auf die Brust und die Schultern überträgt und die fortwährend die Kurven ihrer Arme einander entgegensetzt, indem der eine einen konvexen,

der andere aber einen konkaven Bogen bildet. So ferner die Attitüde, die ich hier skizziert habe, und die die Tänzerin, fast niedergekauert, nach vorn gebeugt, mit der Brust ein gekrümmtes Knie berührend und die Füsse nach hinten werfend, zeigt. Ist das nicht wunderbar schön und neu? Das ist es, was mich überzeugt, dass meine kleinen Freundinnen vollkommen sind wie die Antike. Und wenn sie schön sind, so sind sie es, weil sie natürlich richtige Bewegungen hervorbringen. . . .“ — Auf die Frage des Besuchers, was eigentlich unter einer richtigen Bewegung zu verstehen sei, sagte Rodin: „Das lässt sich nicht definieren. Eine falsche Bewegung ist in der Skulptur dasselbe wie eine falsche Note in der Musik. Was ist aber eine falsche Note? Man muss das Ohr dafür haben . . . Nun, und bei uns muss man das Auge haben. Man kann nur sagen, dass alle Bewegungen des Körpers, wenn sie harmonisch und richtig sind, sich in einen geometrischen Plan einschreiben lassen, dessen Linien einfach und wenig zahlreich sind. Die Griechen hatten die Empfindung für dieses Gesetz, und meine kleine Prinzessinnen haben sie auch. Sie besitzen natürlich die Kenntnis der Harmonie und der Wahrheit, oder man besitzt sie für sie, denn ich denke mir, dass die Prinzessin Samphoudry, die sie führt, und der König Sisowath, der sie unterhält, grosse Künstler (?) sein müssen. Woher kommt ihnen diese Kenntnis? Sie gehorchen eben der Natur, ihrer Natur und suchen nicht das Seltene und das Künstliche. Ihre Überlegenheit erkannte ich sofort an dem Abend, als ich sie auf dem Pré-Catelan sah. Sie hatten zu tanzen aufgehört; man klatschte Beifall, aber lässig, denn das pariser Publikum ist nicht mehr fähig, die reine Schönheit zu erkennen. Nach ihnen kamen sogenannte „griechische Tänze“: es war zum Heulen, ja, zum Heulen, denn alles war hier falsch, geschminkt, künstlich. . . . Bis zum 18. Jahrhundert hatte man bei uns neben dem Respekt für die Tradition die Liebe zur klassischen Harmonie. Dann kam eine Schule auf, die sich von der Natur entfernend das alles umgewandelt hat und der wir jetzt unsern schlechten Geschmack verdanken. Und dieser schlechte Geschmack breitet sich überall aus, auf der Strasse und in den Wohnungen, in der Kunst ebenso gut wie in den Möbeln! . . . Wenn ich in meinen Anfängen ein Modell kommen liess, fragte ich es immer zuerst, in welchen Ateliers es schon „gearbeitet“ hatte. Wenn es aus der Akademie kam, merkte ich es sofort. Sobald es nur auf den Modelltisch gestiegen war, sah ich es eine jener Bewegungen annehmen, die es dort gelernt hatte, und diese Bewegung war immer falsch. Wie sollte es auch anders sein? Was lehrt man denn in der Akademie? Die Komposition! Die Komposition ist aber Theaterwissenschaft, die Wissenschaft der Lüge. Bleiben wir also bei der Natur: in ihr ist die ewige Wissenschaft und die unversiegbare Quelle. Durch sie werden wir immer die Wahrheit kennen lernen. Es ist ein Zeichen von Ohnmacht, wenn man sich auf die Phantasie verlässt. Die Phantasie ist doch nur die Gabe, Erinnerungen zu kombinieren. Unsere Erinnerungen sind aber begrenzt und unsere Phantasie ist beschränkt; dagegen bietet uns die unendliche Natur fortwährend ein grosses Magazin neuer Sensationen. Und wenn ich Sisowaths kleine Tänzerinnen liebe, so geschieht es, weil sie mir mit den rhythmischen Bewegungen ihrer Körper ein Natureckchen, das mir bis dahin noch unbekannt war, enthüllt haben . . .“ Als der Besucher fragte, ob die in Marseille aufgenommenen Skizzen und Zeichnungen die Unterlage für neue Werke des Künstlers bilden würden, erwiderte Rodin melancholisch: „Ach! nein, wie sollte ich so etwas machen? Wenn ich jünger wäre, wäre ich mit den Tänzerinnen in ihre Heimat gegangen, hätte sie dort in Musse studiert und hätte aus ihren Attitüden und aus ihren die Körperformen so vortrefflich zur Geltung bringenden Kostümen etwas zu machen versucht . . . Aber dazu ist es nun zu spät. Und ich bedaure das sehr, denn ich bin sicher, dass die Beobachtung ihrer Bewegungen, die für uns so neu sind, in unsere Bildhauerkunst Elemente der Erneuerung und intensiven Lebens einführen würde. Was mich betrifft, so kann ich nur sagen, dass ich von ihnen gelernt habe . . .“

❊

Die Verlagsbuchhandlung Bruckmann in München hat einen Katalog aller farbigen Werke von Adolf Menzel in Schwarz-Weiss-Drucken hergestellt, der von Hugo von Tschudi eine kurze Einleitung erhalten hat. Zu Grunde liegt dem sehr umfangreichen Bande die Ausstellung, die im vorigen Jahre in der Nationalgalerie dem Andenken an den verstorbenen Grossmeister geweiht war; es sind noch einige Bilder hinzugekommen, die in der Nationalgalerie nicht ausgestellt waren. So hat man also ein unendlich inhaltreiches Werk vor sich, das auch in Anbetracht des Gebotenen für den Preis (100 M.) nicht zu teuer ist. Und dennoch kann man nicht behaupten, dass man zu erheblichem Genuss komme, indem man es durchblättert: die Seiten sind allzu praktisch mit den Aufnahmen von zu viel Abbildungen gefüllt. „Weniger würde mehr gewesen sein“, sagt der Laie. Offenbar wendet sich diese Ausgabe auch namentlich an den, der das *vollständige* Werk von Menzel vorzunehmen wünscht, an den Fachmann, oder an den, der des Werkes zu Nachschlagezwecken bedarf, für welche beiden Ziele es auch thatsächlich eine Lücke ausfüllt und eine Notwendigkeit darstellt.

VIERTER JAHRGANG, ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 14. AUGUST. AUSGABE AM 30. AUGUST NEUNZEHNHUNDERTSECHS
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG.